

贵州岩画是曾经生息在这块土地上的土著先民们创造出来的一种图式。在这些图画中包含着贵州先民们的智慧，承载着古老的文化信息，表达了他们的想象与情怀。



中国岩画·贵州

王良范 罗晓明 著

中国国际广播出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国岩画·贵州 / 王良范，罗晓明著. —北京：
中国国际广播出版社，2010.6
（中国读本）
ISBN 978-7-5078-3192-4

Ⅰ.①中… Ⅱ.①王… ②罗… Ⅲ.①崖画—
美术考古—贵州省 Ⅳ.①K879.424

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第102571号

中国岩画·贵州

著　　者	王良范　罗晓明
责任编辑	刘川民
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行	中国国际广播出版社（83139469　83139489[传真]）
社　　址	北京复兴门外大街2号（国家广电总局内） 邮编：100866
网　　址	www.chirp.com.cn
经　　销	新华书店
印　　刷	北京广内印刷厂
开　　本	640×940　1/16
字　　数	80千字
印　　张	13.25
版　　次	2010年6月 北京第一版
印　　次	2010年6月 第一次印刷
书　　号	ISBN 978-7-5078-3192-4/J·138
定　　价	22.00元

前　言

长期以来，国外的岩画学界一直存在着一个盲点：中国没有岩画。在1983年美国《考古学》杂志上刊登的一幅“世界岩画分布图”中，中国基本上是一个空白。1627年一位挪威人在瑞典发现了一批岩画，西方岩画学界由此而认定这位挪威人是岩画的最早发现者。这个观点甚至延续到了现在，例如20世纪80年代美国出版的《世界岩画》仍如是说。

造成国际岩画学界的这个盲点的原因何在，我们不必去追究。但是，事实上早在那位挪威人之前的一千多年，我国北魏时期的地理学家郦道元早在《水经注》这部书中就留下了有关岩画的大量的记录：“山石之上自然有文，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉”；“南岸有青石，夏没冬出，其石嵚崟，数十步中悉作人面形，或大或小，其分明者，须发皆具，因名曰人滩也。”这些文字说明了我国有岩画，而且古人对岩画这一文化遗迹早已有所发现和记载。

20世纪中叶以来，我国学术界相继在宁夏、甘肃、新疆、青海、内蒙古、黑龙江、西藏、四川、广西、贵州、云南、江苏等地发现了大批岩画。其规模之大、数量之多、

内容之丰富、年代之久远，实属世界罕见。这些岩画的发现引起了国内外越来越多的学者们的关注。

中国岩画在形态上和制作工艺上分为南北两大系统。北方岩画规模宏大，且多为刻石岩画（Rockengravings）。南方的岩画则多为颜料岩画（Rock paintings）。贵州岩画属于典型的南方岩画。虽然在规模上、数量上，贵州岩画都不像邻省的广西花山岩画、云南沧源岩画那样蔚然壮观，但从图像上看，贵州岩画却是丰富多样的，其中承载着的文化信息也是十分丰富的。

毫无疑问，贵州古代岩画是曾经生息在这块土地上的土著先民们创造出来的一种图式。在这些图画中包藏着贵州先民们的哪些智慧，承载着多少他们的文化信息，表达了他们什么样的想象与情怀，等等，这一切全都像一个个的谜一样，在每一个面对着这些岩画的人的心中不断地叩问。将贵州岩画作为一个特殊的对象来进行研究，其目的就是希望从这一个特殊的文化事象中发掘出它所包含的有关这块土地上曾经存在过的种种古老的文化信息。同时，这样的专门化的研究课题又是在给研究贵州文化的总体学术建设添砖加瓦。这个工作如果做得好，那么它将会给贵州古代文化的研究提供一些新的资料。

还有一点应该指出的是，贵州学术界对本省的岩画资源的关注和研究起步甚晚。当别的省、地区的岩画研究已经纷纷开花结果的时候，贵州的文化界、学术界对之几乎没有什么动静。这种情况只是到了20世纪80年代中期以后

才开始有所转变。从全国的情况来看，几乎所有有岩画分布的省、区，都已经有了不少对本地区岩画研究的调查报告、学术论文等。有些省区已经有了专门著作的出版。相形之下，贵州在这方面显然是大大地落后了。到目前为止，贵州尚没有一部关于本省岩画的专著出现。这本书的写作便是想结束这种状况。

自从1987年以来，我们一直在热心地关注着岩画研究这个课题。经过数年断断续续的考察和研究，我们基本上较全面地掌握了贵州古代岩画的情况。在这本书里，我们力求在原来局部的、散在的考察研究的基础上，对贵州古代岩画作一个全面的、总体的、综合性的研究。

由于我们掌握的资料还不够完备，加之这项总结式的研究尚是第一次，因此，我们的研究结果肯定是比较粗糙的，其中必然也会存在着不少错误和纰漏。我们希望得到学界同行以及各位专家的批评、指正。

目　录

第一章

总　论

一　国际岩画学研究的一般情况

岩画是一种具有世界性广度和历史性深度的文化现象。在世界各大洲许多国家和地区都有所发现。这些岩画是人类精神历程与生活样式的一种特殊的记录，是一份珍贵的文化遗迹和史料资源。

在西方，岩画发现的最早记载是1627年挪威人彼得·阿尔逊（Peder Alfson）在瑞典波罕斯浪的首次史前岩画记录。到了十八、十九世纪陆续有一些零星的岩画报告。1879年西班牙的索图拉伯爵第一个发现了阿尔塔米拉（Altamira）洞窟崖壁画。但是这个具有历史性的发现被拖延了二十多年后才被世人所接受和承认。阿尔塔米拉洞穴岩画的发现，才真正地揭开了欧洲岩画研究的序幕。

之后，1901年法国学者步日耶（H. Breuil）、卡皮丹（L. Capitan）、皮隆尼（D. Peyron）发现了康巴里勒斯洞窟岩画和哥摩洞窟壁画。

1912年至1914年，康恩特·彼得和他的三个儿子发现了阿多彼特洞窟岩画和法国三兄弟洞穴岩画。

1904年人们发现了法国拉斯科洞穴壁画，这是岩画发现史上一个重大的成果。由于宣传的作用，使得拉斯科洞穴岩画成为世界上最著名的岩画。

后来，陆续不断地还有许多新的发现。

西方人在岩画的研究方面著名的先驱有美国的玛勒里（G. Mallery），《美洲印第安人的图画文字》便是他编写的一部非常有价值的书。还有瑞典的阿尔格林（D. Almgren），英国牧师克拉里斯·皮克尼尔（Clarence. Bicknell）等。此外，法国的考古学家阿卑·赫里·步日耶（Breull. Abbe. Henri）和霍哥·奥勃玛（Hugo. Obermaier）也是这方面的著名专家。这两位学者以研究西班牙、法国和南非的史前岩画而著称于岩画学界。他们同后来的一些学者创造了一个具有挑战性的学派，其贡献在于使岩画的研究获得一种新的方法。

随着世界各地岩画的大量发现，在20世纪的几十年中，国际岩画学有了很大的发展。到了60年代，为了促进国际间岩画研究的步伐，推动各国间岩画研究的国际性协作，在意大利成立了一个非营利性和非政府性的学术组织——“卡莫诺史前研究中心”。1968年，这个中心举办了一个国际性的岩画专题座谈会。聚集了二十六个国家一百多位岩画专家。从此开创了一个世界性的岩画研究新时期。

1979年11月，“国际纪念碑和遗址委员会”建立了“岩画国际委员会”。该会目前有一百多个成员。委员会的工作是在它的成员之间散发有关报告，致力于在这个领域内各国岩画研究者的更深入的联系，并促成世界岩画资料库的建立。

这些情况说明，岩画在今天已经得到了文化学术界的高度重视。

由于国际上岩画学界在世界各地已经发掘和掌握的岩画资料的增多，以及有关科学技术的发展，使得对岩画这种特殊的文化现象研究的方法和手段亦随之不断改善。当岩画被发现和记录之后，出现的问题是，这些资料对人文学科的建设有着什么样的意义呢？这就为岩画研究的任务和目的提出了新的课题，并使得岩画研究领域的范围变得广阔起来。越来越多的人文科学研究者们开始意识到岩画是一种特殊的历史和文化文本，是重建人类历史的非常重要的资料。岩画的研究前景广阔，有着可以大加挖掘和拓宽的潜力。因此，当今的岩画研究已经不再仅仅是把岩画作为一种简单的文化现象，而是已经发展成为一个独立的、自成体系和方法的专门性学科——岩画学。

二　中国岩画学研究的一般情况

中国岩画的发现早在公元五世纪，北魏的地理学家郦道元在《水经注》中就留下了一些有关岩画的记载。《水经注》中提到岩画的地方多达二十余处，其覆盖范围几乎包括了半个中国。而这些有关岩画的记录又往往是同地理位置、历史传说、神话等联系在一起的。这种记录方式对后人的岩画研究无疑是有启示的。

《水经注》之后，有关岩画的发现的记录也有散见在各

种文献中的。其中特别以各地方志中的记录为最多。例如唐代张读的《宣室志》中便记载了福建华安仙字潭的石刻岩画，宋代李石的《续博物志》中则记载了广西沿江崖壁上的岩画，嘉庆《广西通志》中有新宁州（今广西扶绥县）“画山”的记录，光绪《宁明州志》有花山岩画的描述。清《黔书》、《续黔书》等地方文献资料中有贵州平越（今贵州福泉县）的岩画记录。

降至近代，中国岩画的研究始有黄仲琴教授于1915年对福建华安仙字潭石刻的调查。1935年黄仲琴写出《太溪古文》研究文章一篇，发表在《岭南学报》4卷2期上。黄氏的观点沿袭了唐韩愈的“古文”说。今天看来虽然不对，但其对岩画的研究却具有开创性的意义。又20世纪20年代瑞典人贝克曼对新疆库鲁克岩刻进行了一次考察。

20世纪50年代至80年代，是我国岩画大发现的时期。如50年代对广西左江花山崖画的大规模发现和调查，60年代人们发现了云南沧源的岩画，以及70年代内蒙古阴山岩画的大量发现和研究，同期还有对甘肃嘉谷关黑山岩画的调查，70年代末期台湾学者在台湾万山发现岩雕群，80年代，西藏自治区文物管理委员会的文物普查队在日土县发现了鲁日朗卡岩画。此外，80年代中期对内蒙古乌兰察布草原，江苏连云港，新疆天山，贵州画马岩、马马岩，青海刚察、都兰，宁夏贺兰山口等处的岩画的发现与调查，都取得了可喜的成果。其中值得提出的是，1985年11月9

日至24日，广西壮族自治区人民政府，广西民族事务委员会邀请了全国包括民族、历史、考古、美术、宗教、神话、地质、地貌、岩溶、化学炭素年代测定等十二个学科的学者、专家、教授以及新闻记者八十多人，组成了“广西左江流域崖壁画考察团”，对广西左江流域的崖壁画进行了多学科的综合考察。这在中国岩画学史上是一空前的壮举，它表明了中国岩画的研究已经进入了新的高潮。这一时期是中国岩画的发现和研究收获颇丰的时代。

到目前为止，在全国范围内相继发现岩画的省区有：黑龙江、内蒙古、新疆、宁夏、甘肃、青海、山西、西藏、四川、贵州、云南、广西、福建、台湾、江苏、香港等。中国岩画不仅分布广泛，而且题材丰富，有人物、动物、日月星辰、房屋、武器、神祇、符号、手足印痕、兽蹄印痕、车辆、帐篷、铜鼓、田畴，等等。它们多方面地反映了放牧、狩猎、战争、祭祀、舞蹈、体育、生殖崇拜、巫术礼仪、季节变化等物质与精神的生活图景。其形式技法上亦是多种多样的。

从岩画产生的时间上来看，中国岩画历史也是很悠久的。连云港将军崖岩画和内蒙古阴山岩画大约始于新石器时代早期。距今约有一万年左右的时间。此外，云南沧源岩画、福建华安仙字崖岩画估计也可能是新石器时代的遗物。最晚的岩画约创制于明清时代。中国岩画先后延续近万年之久，这是值得认真研究的。

三　中国南方岩画与北方岩画的基本特征与区别

大致说来，中国的岩画可以分作南方和北方两大系统。

南方岩画分布的地域范围没有北方岩画分布得那样宽广。南方岩画主要集中在中国的西南部地区。其中以云南、广西的岩画为最多，规模亦最大。此外，贵州、四川、西藏也有分布，但规模都相对较小。南方岩画基本上都是分布在南方少数民族聚居的地区。

北方岩画的分布很宽广，主要大规模地集中在内蒙古、新疆、青海、宁夏。在黑龙江、山西、甘肃等省也有分布。有意味的是北方岩画同样也是集中分布在少数民族聚居的地区。

一个明显的区别是，南方岩画所在地的南方少数民族主要是以农耕为主的定居民族。他们间或也举行狩猎活动，这在岩画中也有所反映。北方岩画分布区域内的少数民族则是以不定居的游牧、游猎民族为主。这在岩画中反映得很清楚。

从历史上看，南北岩画地区范围的少数民族群体的情况十分复杂。南方地区的古代族群有所谓“百濮”、“百越”之称。这说明他们曾经是一个众多小民族的混合体。而北方的草原自古以来便是各个游牧民族活动的场所。自春秋战国以来，相继居留过东胡、匈奴、乌恒、鲜卑、突厥、

契丹、女真、蒙古等民族。这些民族的生活习性几乎都是逐水草而不断迁移的。

南北方岩画之所以引起人们的广泛关注，正是由于这些民族的生活方式、风俗习惯、宗教信仰以及建筑、服饰、器物等在岩画中皆有所表现。例如内蒙古阴山岩画中就表现得有游猎民族大规模的狩猎活动的场面；广西花山岩画中大量铜鼓的描绘则显示出古代南方民族的神秘祭典仪式。这些图像的展现使得人们自然会得出这样的推想：南北方的这些岩画极有可能就是曾经生活于斯的古老民族的杰作。

南北两大系岩画之不同，不仅仅反映在它们的图像内容方面，而且也体现在作画地点的选择上和岩画制作的工艺手法上。

南方岩画的作画地点，多选择在那些多少能够遮蔽风雨和日晒的地方。因此，高耸而往下倾斜的崖壁、崖厦、洞穴口等处便成为理想的作画点。为了选择适用的崖壁，有时候作画人甚至不顾生命危险而在离地几十米高的悬崖峭壁上作画。广西宁明花山岩画即是这样的。而北方岩画的作画点则不太拘泥于这种地势的选择，只要是可以作画的山岩，不管是否能遮蔽风雨日晒，都可以成为作画人的“画布”。因此，北方的岩画大多是刻画在完全裸露于风雨光照之下的岩面或巨石之上的。

这种对作画点的选择标准之不同，除了一些神秘莫测的原因之外，有一个重要的原因就是由于制作岩画的手法之不同而决定的。

一般说来，南方岩画的制作多是用一种红褐色的颜料涂绘而成的。这种颜料据有关专家的科学鉴定其主要成分为氧化铁。北方岩画的制作则几乎都是凿刻而成的。这种方法说明岩画的图像的形成是去掉岩石表面的暗色露出较亮的原始层而完成的。作画人可能使用尖角燧石器琢出图像，也可能用石斧或錾子，甚或金属器物来凿刻。我们看到的南方岩画一般是用颜色直接画在岩石上的。从笔触上分析，绘画人所用的绘图工具是十分简陋和粗糙的。有的甚至就是直接用手指蘸颜料进行绘画的。颜料之所以采用红色，肯定同作画人对红色的某种感受、想象和信仰有关。另外，南方的山石多有绿色植物覆盖，在一片裸露的崖壁上用红色作画，岩画映衬在周围的绿色中自然显得十分鲜明、醒目。

南方岩画由于作画人采用的是颜料绘画，因此为了使得这些绘画能够较长时间地保留，就必须对作画处的选取有一定的要求。正是从保留的角度考虑，必然会选取那些不易遭雨水冲刷和日光剥蚀的地方来作画。北方岩画由于采用的是凿刻的工艺，这样形成的图像在坚硬的岩石上显然是不会轻易地消失的。因此用这种方式制作画的人对作画点的选择便不会受制于保留绘画的考虑。也许这便是导致北方岩画大多数是制作在不避阳光和雨水侵袭的裸岩上的原因。

因此，可以说北方古代民族为了使他们的绘画具有长久性、纪念性，是用制作方式（凿刻）来达到这一目的的。

而南方古代民族则是采取选择有利于保留绘画的地点来实现长久保留这一目的的。这就使得南北方的岩画在制作的手法上，绘画的效果上，规模的大小上，分布的特征上等方面都形成了迥然不同的面貌。

总的说来，从艺术的、美学的风格上来看，北方的岩画显得恢弘、刚健、浑朴，而南方的岩画则呈现出神秘、阴柔、诡谲。

应该补充说明一点的是，中国南方岩画除了指集中分布在西南地区的岩画之外，还应该包括中国东南部沿海地区的江苏连云港、福建华安仙字潭、台湾万山以及香港等几处的岩画。但是，这几处的岩画看起来明显不同于滇、桂、黔、蜀四省区的岩画。它们仿佛是自成体系的。这几处的岩画亦是凿刻而成的。在图像的内容和风格上，这几处的岩画有着共同抽象性、想象性、神秘性和符号性等特征，并且在年代上似乎也更为原始古老一些。

四　贵州的岩画

当我们在讲“贵州岩画”时，其所指的“贵州”实际上是依今天人们在现今的贵州境内发现了的岩画而讲的。但如果这些岩画的产生时间是非常久远的话，比如说产生于明代之前，那么，将它们称之为“贵州岩画”便不甚准确了。因为今天人们使用的“贵州”这个既包括地域范围

又包括行政建制的概念是明代以来才形成的。

地处中国西南边陲的贵州高原，作为一个行政建制的地域区划的形成，不过是近六百年的事情。在明成祖永乐十一年（1413）设置贵州省（当时称贵州布政司）之前，这块土地上的许多地方是分属于邻近的各大政区的。时间再往前推溯，大约从殷周到汉代这段时期当中，人们可以看到这块版土上占据着相当大的疆域的，是一些相对独立的，并且有着较为一统的区划范围的王国。它们的名称也很有意思，叫做“鬼方”、“牂牁”、“夜郎”。如果时间再往前推溯，人们还可以发现在这块土地上的一些更为古老的文化事象。当今的考古学家在贵州的西南、西北和北部发掘出了一些旧石器时代的文化遗址。这说明了早在五六十万年以前，这块土地上已有人类在繁衍生息了。

在千百万年的历史进程中，这块土地除了生息、繁衍着自己的土著居民之外，又相继不断地接纳、融合着一些外来的民族。由于不断地迁徙、拓疆、战争、和平、经制、羁縻、置废分合等演变，加之山川险阻的地理形势，使得在这块土地上发育出的文化景观呈现出错综复杂、扑朔迷离的面貌。这种情况虽然给后来的文化研究者们提供了丰厚多彩的文化资源，但同时也留下了无数的难题。面对这块土地上出现的任何一种文化事象，稍稍大意便可能迷失在其中而不得其要领和途径。

贵州岩画留给后人的许多难题大概便是属于这种情况。

可以肯定地说，今天人们在贵州境内发现的这些岩画

是曾经生活在这块土地上的贵州先民们遗留下来的一种文化图式和历史文化的文本。但是，人们一旦面临着要去回答诸如：这些岩画是什么时候画的？创作这些岩画的是哪些民族？他们是这里的土著还是从外迁徙来的？人们在崖壁上绘上这些图像是用来做什么用的？人们为什么要在山崖上而不是其他地方作画？等等一系列的问题的时候，便会感觉到要搞清楚这些问题牵涉到的东西确实是太多太多了。

因此，这就决定了岩画的研究无论是在研究方法上，技术手段上，还是研究的角度上以及资料的涉猎上都必须是多学科综合应用的。只有如此才有望揭示出岩画的秘密。

岩画研究作为一种独立的学科，其研究的结果可以辐射到其他相关的人文学科，甚至自然科学之中。比如说艺术史、人类学、历史学、考古学、语言学、宗教学、民族学、文化学、古动物学、古气象学等。反过来，这些学科的研究方法、手段及其某些理论，又可以成为岩画研究的切入点与视角和突破口以及研究方法。例如借助于自然科学的手段，可以鉴定岩画的颜料成分，从而断定岩画的年代等。

当我们对贵州古代岩画进行描述、分析、解读时，自然便运用了人类学中的田野作业的一般操作手段。此外，在我们的研究中，许多重要的依据则来自贵州古代史、文化史中的有关资料。在解释上也直接利用了人类学、考古学和宗教学上的一些学术观点。从方法上看，他们之间似

乎是一个互训的过程。通过比较、互训等，自然会凸显出一些解释性的观点。如此看来，研究岩画理想的方法是尽可能地调动人文学科甚至自然科学中的种种方法和手段。

在进行了大量的田野作业、资料收集等这些前期工作之后，我们觉得有必要对这个课题的研究进行一次综合性的整合。这个整合是由描述和解读这样两个大部分来完成的。

所谓描述即是对岩画这个文化文本的各项要素进行直观的描写，这个描述也包括了对岩画图像的忠实描摹。为了使这个描述工作具有某种深度和广度，我们同时也将那些同岩画有关的或者是可能会有关的事象一并进行了记录与必要的交代。就这种深描的内容来说，至少有两个方面：一是对岩画现场特征以及岩画本身的诸面貌作出忠实的记录；另一是对岩画分布地区的自然景观、人文景观以及历史沿革等情况尽可能给予必要的交代性的叙述。后者初看起来是一些同岩画关系不大的材料，但多学科、多角度、宏观地看待它们，这些材料便会凸显出其价值来。例如纬度、地貌、土质、水文、气候、动物生态、植被生态等，在世界岩画生境的比较研究中便是重要的参照资料。为了使该书在文化交流的意义上给岩画研究者们提供出更多可能有用的信息，这方面的资料我们也没有忽略，而是作了必要的叙述，但很简略。

所谓解读则是在描述的基础上，运用前面提到的种种学科的手段和资料，交叉式地对这些岩画进行一种阅读和

分析。这个阅读包括了对岩画中一些主要图像的考释、识别，对岩画中一些抽象符号的分析与解释，还有对岩画作者族属的探索，对岩画年代的推测以及对岩画的文化功能进行分析、阐释。还有就是对岩画的艺术表现手段、工艺和美学风格等进行分析。

当然，这些阅读的过程中，自然会得出一些结论和观点。至于这些结论和观点是否能成立？或有什么样的意义？则只有等待读者和有关专家们的判断和评论了。

第二章

贵州境内岩画分布点的一般情况及岩画之描述

迄今为止，贵州境内已有多处地方发现了岩画，它们分布在开阳、长顺、关岭、贞丰、六枝、丹寨等六个县境内。

下面我们将对这些地区的自然风土等一般情况以及岩画的分布特征和岩画图像、岩画规模等进行描述。

我们在考察时发现，除了开阳、关岭、长顺三处的岩画比较完好之外，贞丰、六枝、丹寨的岩画基本上已不复存在了。虽然在岩壁上还能够隐隐约约地看到一些残存的图像，但是已经无法拍照、摹写了。因此，我们的描述主要集中在对开阳、长顺、关岭的岩画上。对这些地方的相关的自然人文情况也介绍得详细一些。而对贞丰、六枝、丹寨等处岩画及其情况的描述则从简了。

一　开阳“画马岩”岩画

（一）地理、自然环境

开阳县位于贵州中部，贵阳市东北。东经 106°44′～107°06′，北纬 26°46′～27°22′。开阳县处于近东西向分水岭地带，以分水岭为骨架，地貌上呈东西向分布的高原、丘

陵。由于乌江和清水江支流的侵蚀切割，发育着纵横交错的峡谷，峡谷之间又呈现次一级的分水岭。总的地势由西南向东北倾斜。最高处为西部双流区的狼鸡岭，海拔 1 704 米，最低处位于东北部龙水乡小河口乌江出县境处，海拔 506 米，全县大部分地面平均海拔约 1 200 米。出露地层多为白云岩和石灰岩，经长期的溶蚀和风化，形成岩溶丘陵，覆盖有较原始的风化壳。

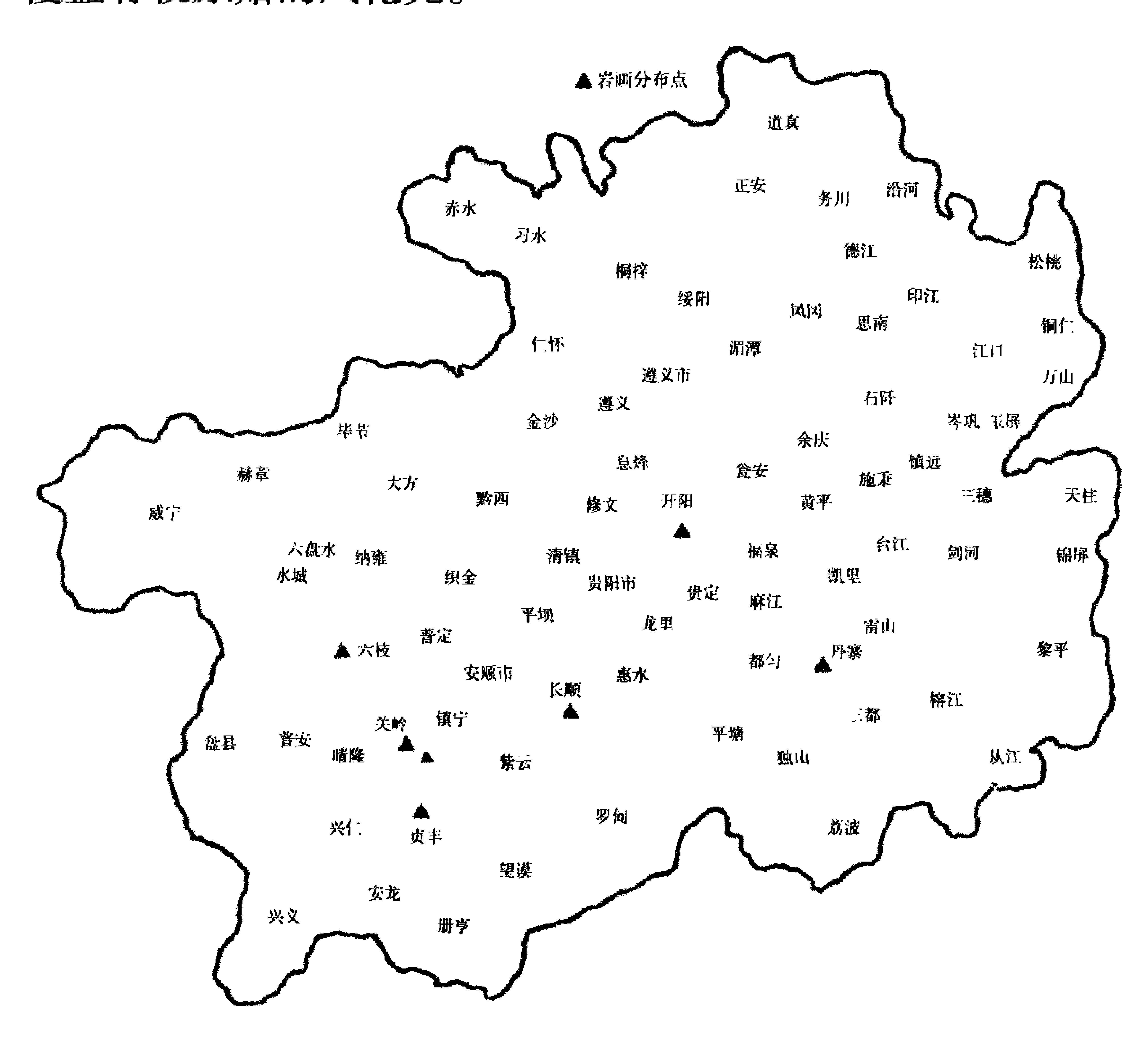


图 2-1　贵州岩画分布示意图

这里气候属亚热带温和湿润气候区。最热月份（7 月）平均温度 22℃，最冷月份（1 月）平均气温 2℃，绝对最高气温 35.4℃，绝对最低气温 -10.1℃。年均温 12.8℃。年

平均降水量 1 258. 5 毫米，降水量多集中在 5 ~ 7 月。年平均日照 1 084. 7 小时，无霜期 270 天。灾害性天气有伏旱、倒春寒、夏旱、暴雨、冰雹、凝冻等。

开阳县境内河流属乌江水系，主要河流有乌江，其一级支流有清水江和谷撒河，二级支流渔梁河（南江）。洪枯季节流量差别大。河流谷壁陡峻，河床坡度大，水流湍急。

境内土壤属黔中山原丘陵黄壤，黄色石灰土，大眼泥土区。地带性土壤为黄壤，是该县大部分地区的典型土壤。

植被属黔中山原灰岩常绿栎林，常绿落叶混交林及马尾松地区。代表植被是石灰岩常绿阔叶林。以松、杉、栎等树种为主。灌丛草坡分布面积甚广，约有 50 万亩，主要分布在双流区、羊场区。

（二）历史沿革

今开阳县疆土在殷周时期属“鬼方”范围。春秋时期属“牂牁国”范围。战国时期属“大夜郎”范围。秦时属象郡。汉代至晋宋时期隶属牂牁郡。沿至隋代。唐代为蛮州治巴江县地。宋为羁縻蛮州地，领于绍庆府。元代改宋蛮州为葛蛮雍真等处长官所，属顺元路。明代崇祯三年改为开州，隶贵阳府。民国初改名紫江县，后又改紫江县为开阳县。

（三）“画马岩”岩画处的人文风土

开阳县发现的岩画处于开阳县东南端的羊场区平寨乡

顶趴村，岩画即在顶趴村附近一座大山的崖壁上。当地老百姓们认为崖壁上画的是马，于是便把此处叫做“画马岩”。周围附近的自然村寨顶趴、大羊坪、营盘上，行政上属平寨乡管辖，村寨之间只有盘旋在山上的羊肠小道互相沟通。平寨乡是一个少数民族乡，居民为苗族、布依族以及少数汉族。距“画马岩”最近的顶趴村现有七十多户人家，其中苗族占三分之一，其余为布依族和汉族。这里的居民世代务农，偶亦狩猎、捕鱼，但这是男人们的活路。本地妇女至今仍然穿本民族服装，男人则多已改穿汉服。苗族同胞和布依族同胞多数能操汉语和本族语。这里的乡土社会仍然保持着传统的风俗习惯。例如每年正月十五的斗牛节和清明前后的打鱼节便是当地隆重的节日庆典。届时热闹非凡，人人尽欢，颇有古代遗风。人们的宗教习惯基本上属于较为原始的宗教。村寨中有“鬼师”为人祓魔除祟，消灾纳吉。

至今“画马岩”处尚有一座用石块垒成的极其简陋的“山王庙”（当地老乡的叫法）。另外，我们在岩画处还发现了一组残留的文字墨迹。从余留下来的残章断句中可以看出这大概是当地的先生（或鬼师）做法事时留下的文告。这里我们也将它照录如下：

□□□国贵州□□阳秦開□□管下李二□□寨居住□士刘縣海歸□陈氏门生张□二法命□□□因□一之民光殿前管教□□易长成人思新退运结發来报。道光十三年。

这组文字因字迹太潦草，其中一些部分已脱落而无法

通读。文字的落款时间是道光十三年。从迹象上看，这些文字的陈迹显然要比旁边岩画图像的陈迹鲜明、清晰一些。这说明它是晚于岩画的东西。

在“画马岩”小岩口岩画处还有一幅墨色模糊的字迹——“泰山石敢当”。大岩口岩画中亦有用朱红色颜料写的——“泰山石敢当”。在险恶路隘之处立“石敢当”是民间常用的避邪手法。这里举出这两处与岩画无关的笔迹，是想说明当地的一些民风民俗。它们为什么会被题写在岩画处？这显然是同当地人对这些岩画的看法有关的。也许这里有人曾经认为岩石上的这些不知来历的图像是一些带邪气的鬼魅之物。故在此书“石敢当”镇邪。这些字迹反映的是当地居民中有关宗教信仰方面的消息。但它们显然系后人所作，虽然涂写在岩画上，但却不可将其同岩画等同视之。

在平寨乡“画马岩”附近的山寨里，人们都知道有这么一座“画马岩”，但是没有人能够说得清楚这些画到底是怎么回事。是谁画的？什么时候画的？等等。从文化上很难说这片岩画同当地人的生活——无论是宗教的还是世俗的——有任何直接的关联。但是岩画现场的这些事象（石敢当、山王庙等）则是同当地人的生活密切相关的，它们显然是当地人所作的，或者说就是他们的某种信仰观念的表达，但岩画不是。岩画之于当地人来说，就像山川一样，是先于他们而自然存在的。对此他们或许敬畏，或许回避，或许一般看待，如此而已。

虽然“画马岩”岩画不是当地生活着的居民们的文化

创造。但是，关于“画马岩”在当地人心中仍[redacted]言说的东西。在平寨乡一带流传着一个有关“[redacted]民间传说。现将这则传说记录如下：

很久很久以前，顶趴附近住着一户人家。有一天，这家男人一早到岩上干活路去了，女人在家煮饭准备给男人送去。一个上午过去了，甑脚水烧干了两桶，饭仍然没有蒸熟。最后只见锅底是些石头，其实是些盐巴。等到另外挑水来把饭蒸熟时，这家男人在岩上早就饿了。男人等不及正要回家，见他的女人送饭来了。男人鬼火起，问女人为哪样不早点送来，女人回答说煮不熟。男人一气之下把女人打死在岩边。后来，这个女人的家族来质问这个男人为什么打死人。作为赔偿，女人的家族把这个男人的牛、马、猪、狗全都牵走了。只晓得这个男人是民族（当地人说民族时指少数民族），但是哪个民族就不晓得了。为了告示大家，人们就把这件事画在岩上，这样就有“画马岩”。（口述人吴栋桂，六十二岁，男，苗族，顶趴村人）

看来“画马岩”的岩画同当地人仍然是有某种联系的，但是这种联系只是一种间接的联系。这些岩画并不是当地人直接的文化创造，他们只创造了关于这个岩画的传说。大小岩口处的“石敢当”是人们写在那里镇邪的。从大岩口到小岩口是一条山道，再往上一点是一个山坳，人们在这种地方书写“石敢当”，其用意是明显的。还有就是当地人也许将这些不知从何而来的岩画本身就看作是一种会作祟、有魔法的灵物，故在此题字、建山王庙等。这种敬畏

心理与他们敬畏其他神灵的心理是一样的。

虽然“画马岩”岩画同当地人生活的联系是如此迂回曲折，但是这种联系的背后却隐藏着一些可供解读这些岩画的有价值的资料。例如岩画传说中提到过民族问题，也显然属于民族间的纠葛、争斗问题。这种史影对解读岩画便是有用的信息。关于这一点我们将在后面的章节中再作进一步的讨论。

以上是对开阳岩画分布点的当今文化自然境况的一些描述。

下面是对岩画本身情况的描述。

（四）“画马岩”岩画

从顶趴村开始攀山而行约二十分钟便到了“画马岩”现场。这里处于河流三级阶地，山脚是清水江，江对岸是邻县——福泉县。岩画现场大约处于东经 107°16′，北纬 26°51′。岩画壁面向南。所谓“画马岩”实际上分两个画点，一处叫做“大岩口”，另一处叫做“小岩口”。岩画便分布在这两处的悬崖上。其间相距大约有五六百米。

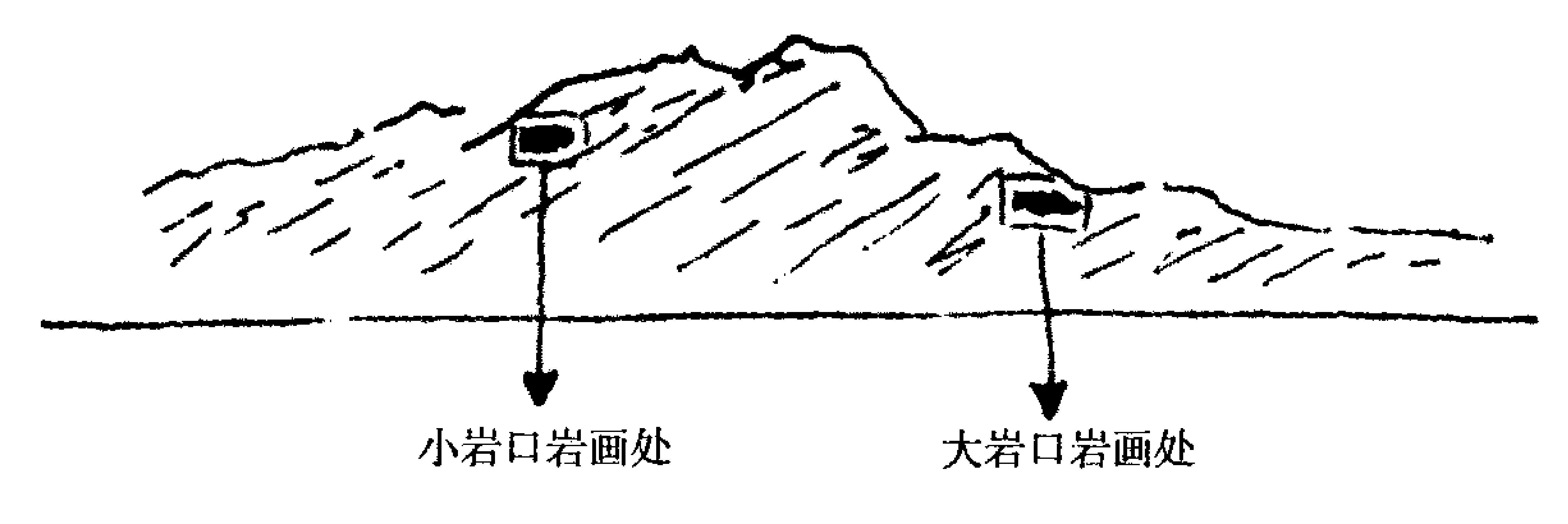


图 2-2 “画马岩”大小岩口岩画分布图

大小岩口皆是裸露的层状斜向褶皱崖壁。大岩口宽约13米，高亦约13米。其上现今可见的图像30多个。整幅岩画面积宽约5米，高约1.6米。画面离人站立的地面约1.5米。小岩口宽约20米，高约40米，上面至今仍可清楚辨认的图像大大小小90多个。该处岩画面积宽12米左右，高约1.6米左右，离地约2米。

总的看来，"画马岩"两处岩画的图像共有100多个。整个岩画中比较引人注目的是一些形状奇特的符号。此外，其大多数图像则是一些凭直观便可以识别的物象。它们是一些人物、马匹、狗、飞禽，以及各种野兽，还有一些日月星体等。

"画马岩"上的图像个体面积都不很大，其中最大的一个图像约高28厘米，宽亦如此。这是一只大鹤鸟的图形。最小的人像及动物图像仅几厘米。岩画中的大多数图像一般为八九厘米到十几厘米不等。

一个值得注意的现象是岩画中的人、马、狗以及走兽飞禽等都是头朝一个方向运动的。若以画面南向为坐标，则画中大多数人马走兽的行走方向则几乎一致朝向东方。人物或揖拜，或站立，或漫步，或回首，或舞蹈，动物则飞腾走扑，日月星体错落其间。整个画面杂而不乱，图像之间错落有致，层次丰富，显得欢腾而有序，颇有感染力。虽然大岩口和小岩口相距五百多米，并且一个在将近山顶处，另一个在近山脚处，但是两处岩画中的动物行走的方向依然是一致的。两处岩画仿佛在共同叙述着一个完整的

事件。

从两处岩画被剥蚀风化的程度、绘画的技法手段、作画的颜料以及画中的题材内容和它们体现出的那种一气呵成的整体效果上来看，可以断定，这两处岩画是在同一个时期，为了同样的目的，甚至可能是由同样的一些作画人所制作的。

“画马岩”上除了那些比较容易辨识出图像本身的含义（如人物、动物等）的图形之外，还有一些含义并不明显的符号。这些造型奇特的符号似乎包藏着更多的更深厚的文化信息。这些符号在岩画中的出现增添了岩画的神秘性。要想破译它们显然是十分困难的。

“画马岩”上的符号有十多个，请看图3－3。

这些符号代表什么？象征什么？暂时还难以确定。我们在后面的章节中对它们会有一些解释性的讨论。值得注意的是，第一种和第二种符号在“小岩口”的岩画中赫然占据着最为显眼的位置。岩画作者除了将它们画得比较大之外，还在颜色的使用上明显地加重了涂抹。虽然经过长时间的风雨日照的侵蚀，岩画中的许多图像已经模糊不清甚或消失不见了，但是这两个符号却仍然清晰、完好。“大岩口”处的几个状若太阳天体的符号，情况亦同样如此。

从构图、色彩到图形大小等情况来看，作画人都给符号以特别的重视。这是“画马岩”岩画的一个十分明显的特征。故在此我们有必要专门列出分析。

（五）“小岩口”岩画图像

小岩口岩画无论是从规模的大小上看，还是从图像内容的丰富上来看，都应该是“画马岩”岩画的主要画场。在这幅宽约 12 米，高约 1.6 米的画幅上，许多图像已经漫漶、模糊或消失了。有些图像的损失是由于岩石的坍塌造成的，此外便是风霜、雨露、阳光、风化的作为了。好在此处岩画没有遭到人为的破坏。现在岩画中剩下的尚能识别的图像有 40 个左右。

为了描述的方便，我们将依就岩石的自然断层将整幅岩画分割成若干个局部的单元。大致从上至下，从左到右地依次来描绘这些图像。

局部一

此区域处于岩画的左面最顶端，有图像 4 个。左边是一形状似太阳的图像，大小约 9 厘米。中间是一怪异形图像，可能是一种约定符号，其义不明。高 12 厘米，宽 13 厘米。右边是两个人像，面对相向，双手拱抱作揖，一腿向前跨出呈半蹲状。高 9.5 厘米，宽 4 厘米。这仿佛是一幅揖别图。

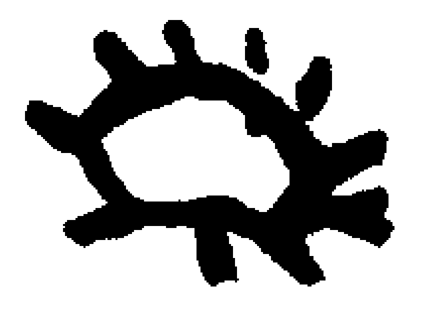
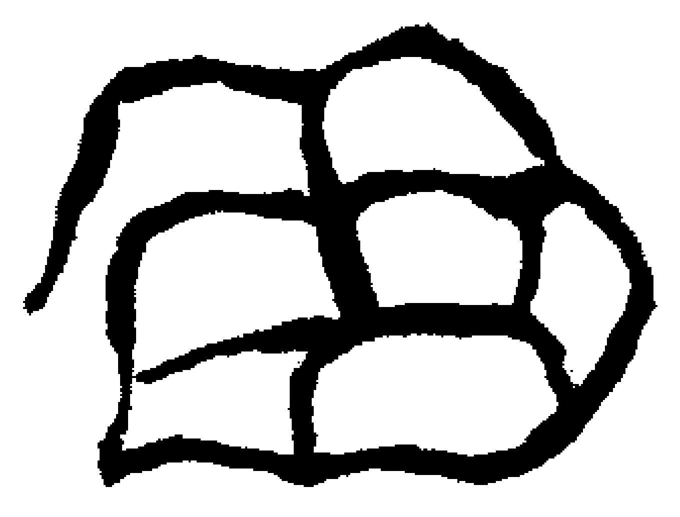




图 2－3 “小岩口”岩画局部一

局部二

此处有图像 7 个。左面是一不知何物的图像，高 17 厘米，宽 19 厘米，可能亦是一种约定符号。中间是 1 匹马 2 个人，一人在马前，一人在马后。人马作行走状，高约 12 厘米，宽约 18 厘米。右边的 3 个图像中有两个已经残缺模糊不识其形，另一人形，虽然模糊，尚可辨认。

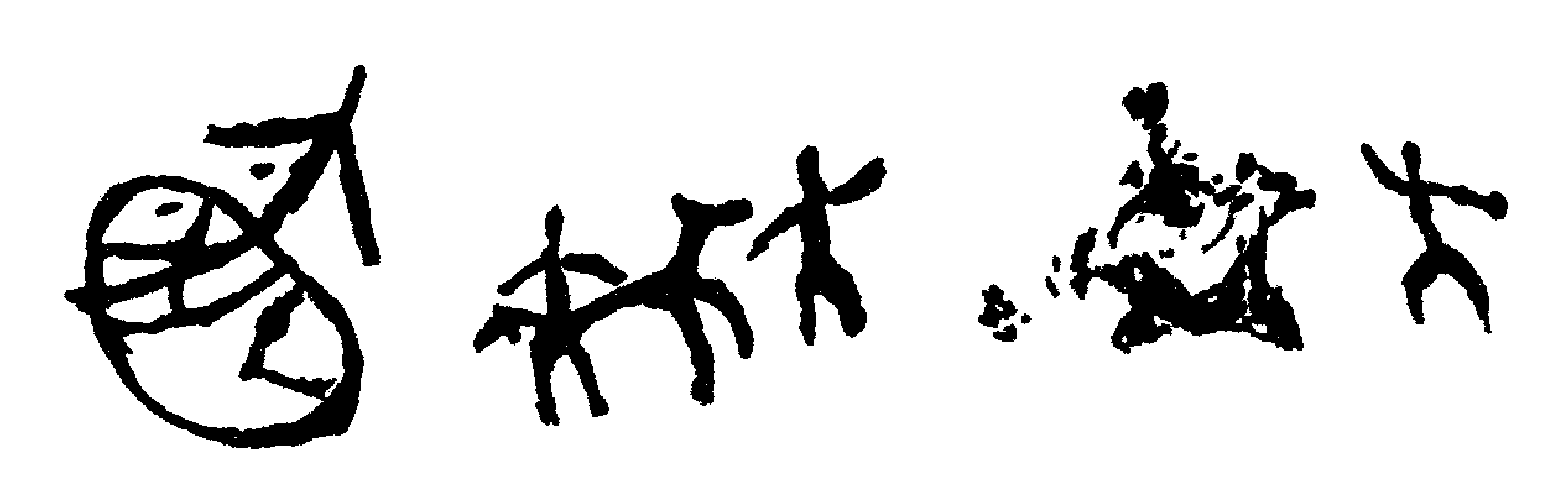
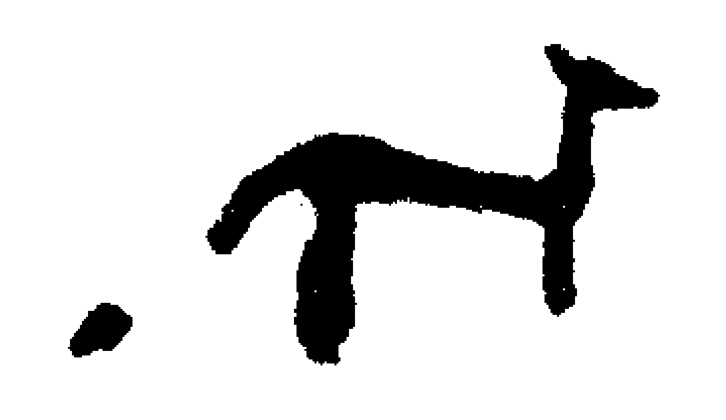


图 2－4　“小岩口”岩画局部二

局部三

有图像 4 个。左边是一动物像，体态和头看像一只鹿。右面 3 个皆为太阳状物。



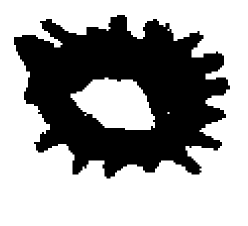
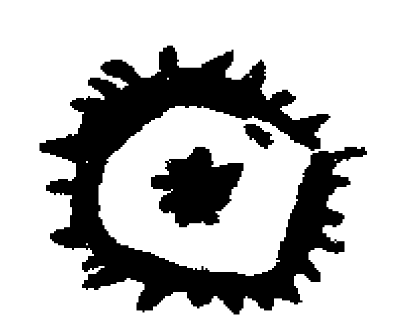



图 2－5　“小岩口”岩画局部三

局部四

左边 2 只动物，形象似狗。右边 3 个图形，一为人形，已经模糊；另 2 个有些像动物的脚印。

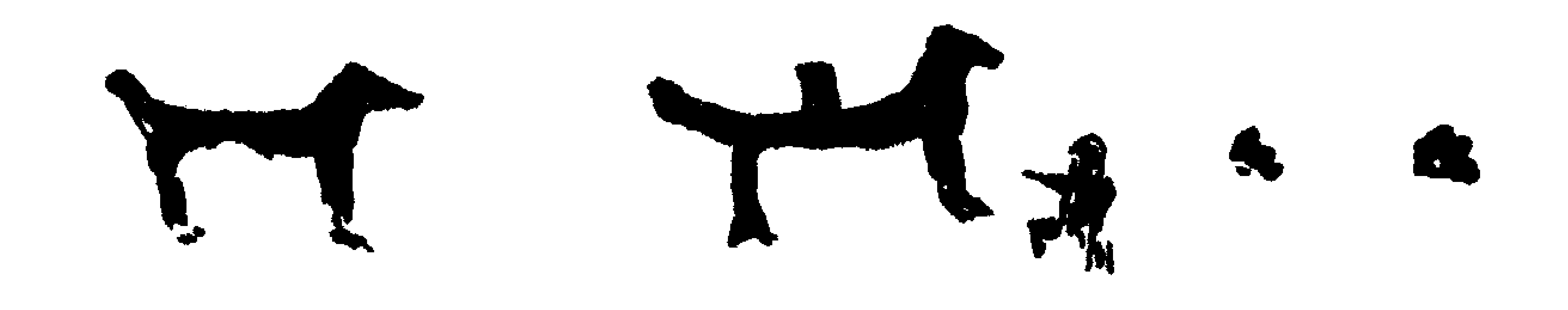




图 2－6　“小岩口”岩画局部四

局部五

此区域图像比较集中，共有 8 个。左上方有两图形，一个是一符号，形象似鱼。另一是太阳。稍下有一条颜色很深的笔画，形若卧“7”字，像是一未完成的动物。右下方有 2 匹马，其中一匹上有骑手，另一已残缺。又有 3 只大鸟图，其中用线勾勒的两只鸟打破了底部的马的图像。

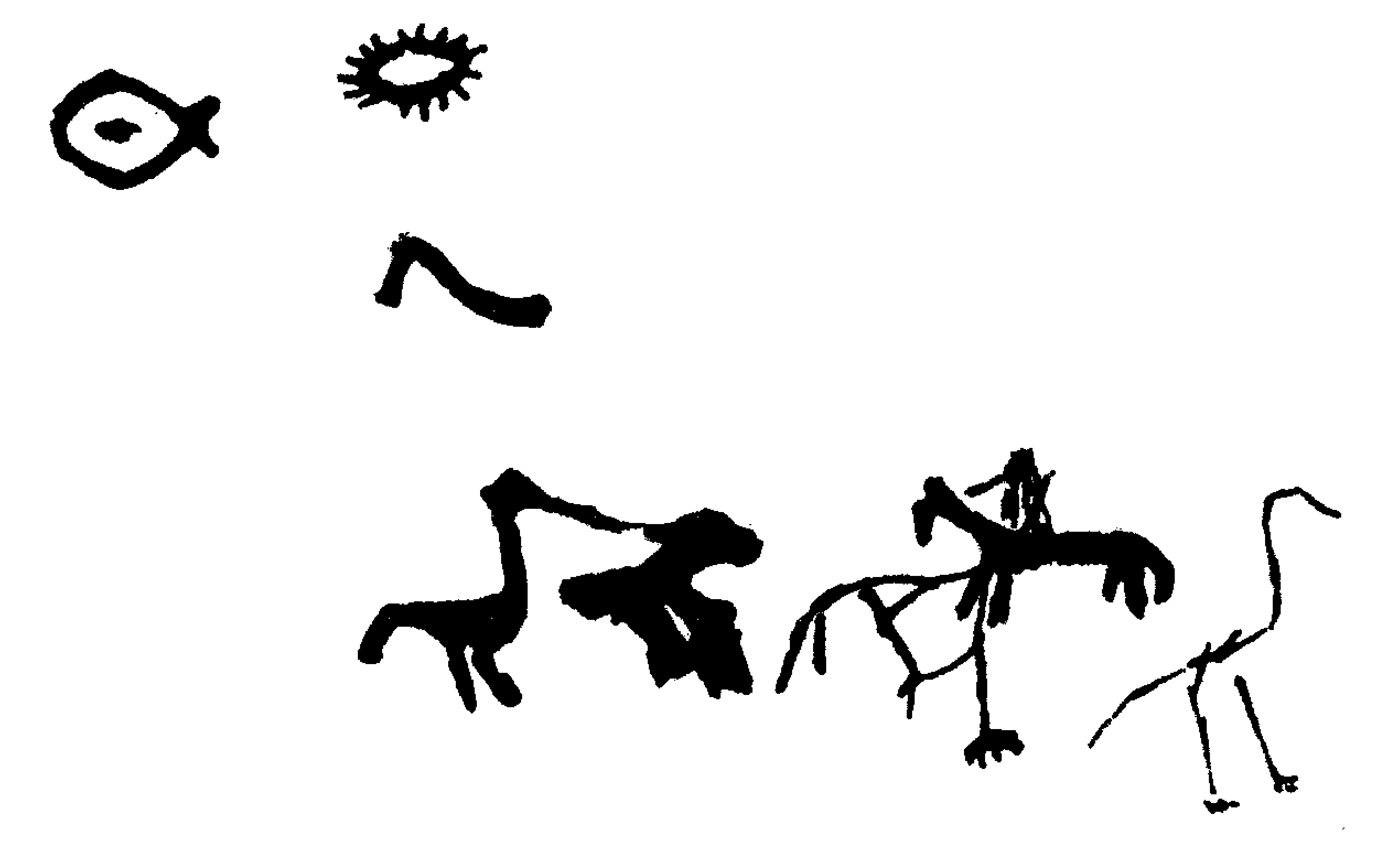


图 2－7　“小岩口”岩画局部五

该处图像有被人用石块涂擦过的痕迹。另外两只鸟的画法同其他鸟兽的画法不一样，是线描。并且鸟的线描明显打破了马的图像，应该是后来画上去的。“画马岩”上的物象多为平涂，只有少数为线描。

局部六

图像4个皆为动物，其中2个是未完成的。2头完整的动物一是马，上有骑手，另一像是一头驴。

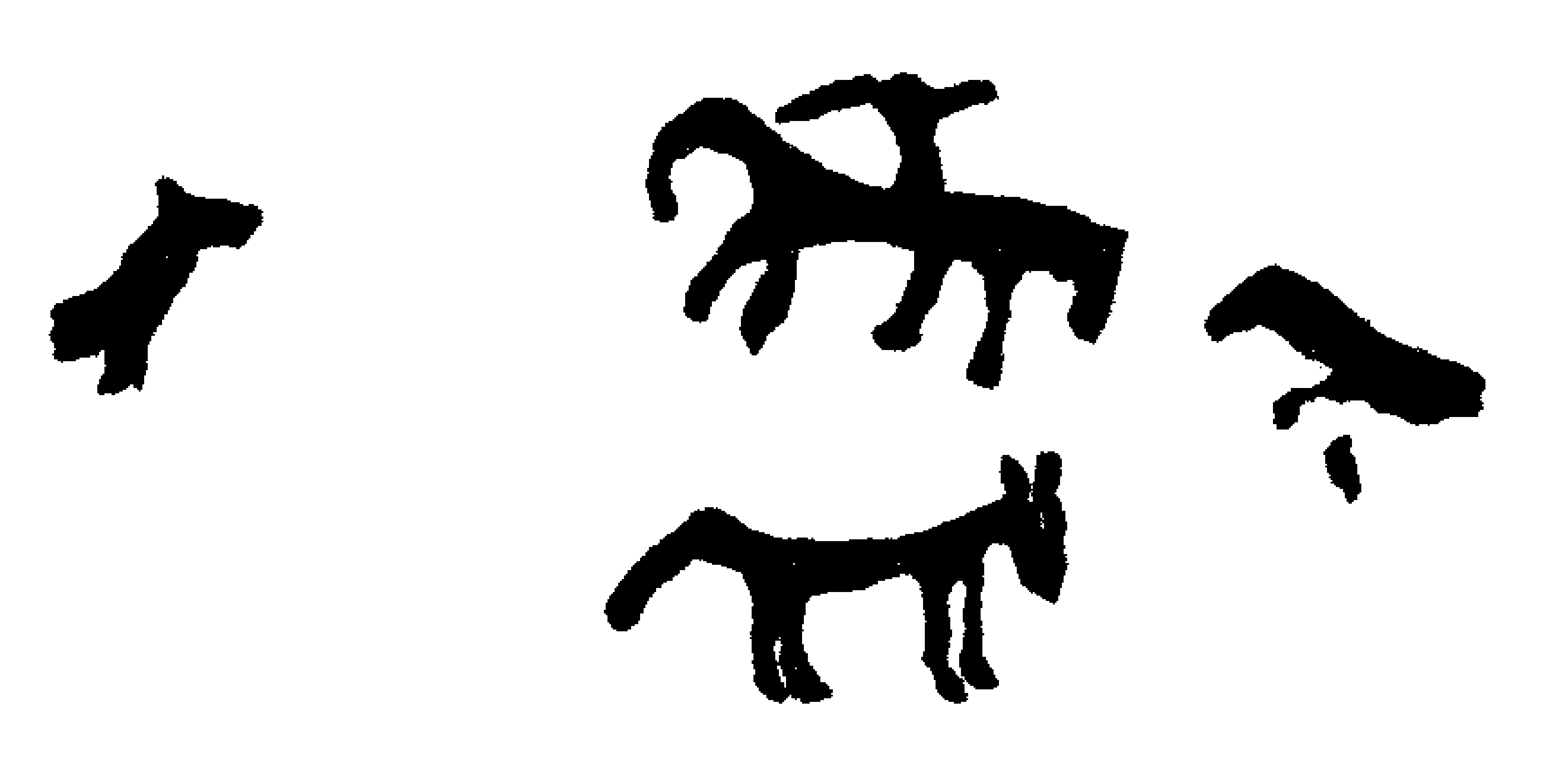


图2-8　“小岩口”岩画局部六

局部七

有图像9个。左边3人展臂作奔走或舞蹈状。中有一人骑一大马。右面上为2只大鸟，长颈长腿。右下方有一伸臂人，人头上有一东西，旁边还有一圆圈。



图2-9　“小岩口”岩画局部七

局部八

这是一只描绘得比较准确和生动的大鸟，长颈、长喙、长脚。这个鹤鸟图也是“小岩口”岩画中体积最大的一个图像。高约28厘米，宽亦是28厘米。鹤鸟的前方有一只小狗，已缺半边，还有一个像是人的手掌的图印。

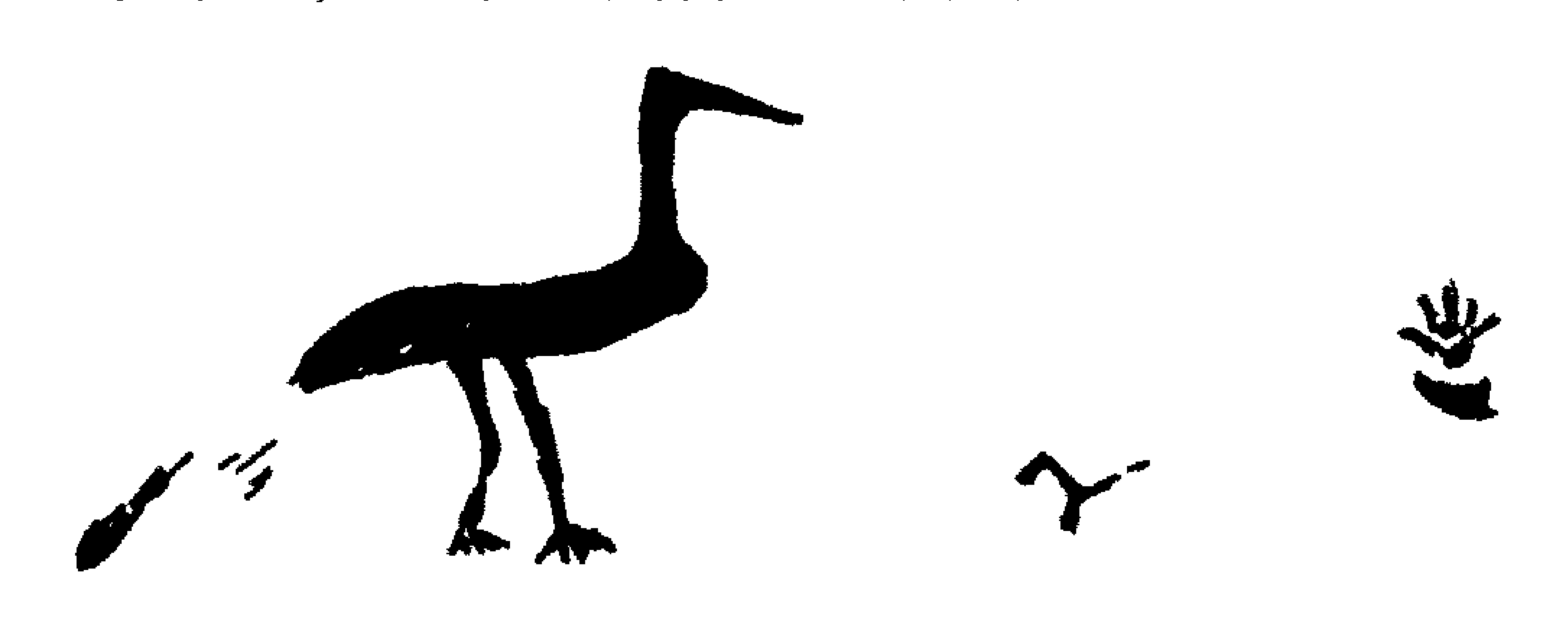
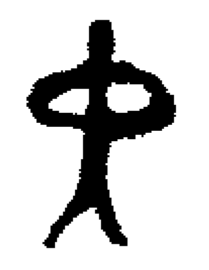


图2-10 “小岩口”岩画局部八

局部九

有4个图像。左边是一动物，背上有人。中上是一个呈空心的“十”字符号，古代器物中这种符号也被称为“亚”字符号。中下是一有光芒的太阳图。右面是一个双手叉腰直立的人像。





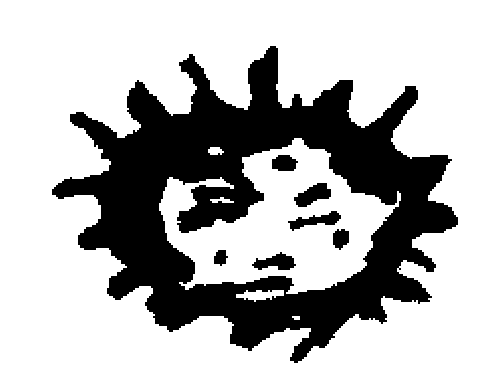


图2-11 “小岩口”岩画局部九

局部十

只有一孤零零的走兽。





图 2－12　“小岩口”岩画局部十

局部十一

此处图像 4 个，除一人像和一符号还可以摹写外，其余两个已斑驳不堪了。人物展臂跨腿。这种姿态是“画马岩”中的人物的普遍姿态。符号意义不明。

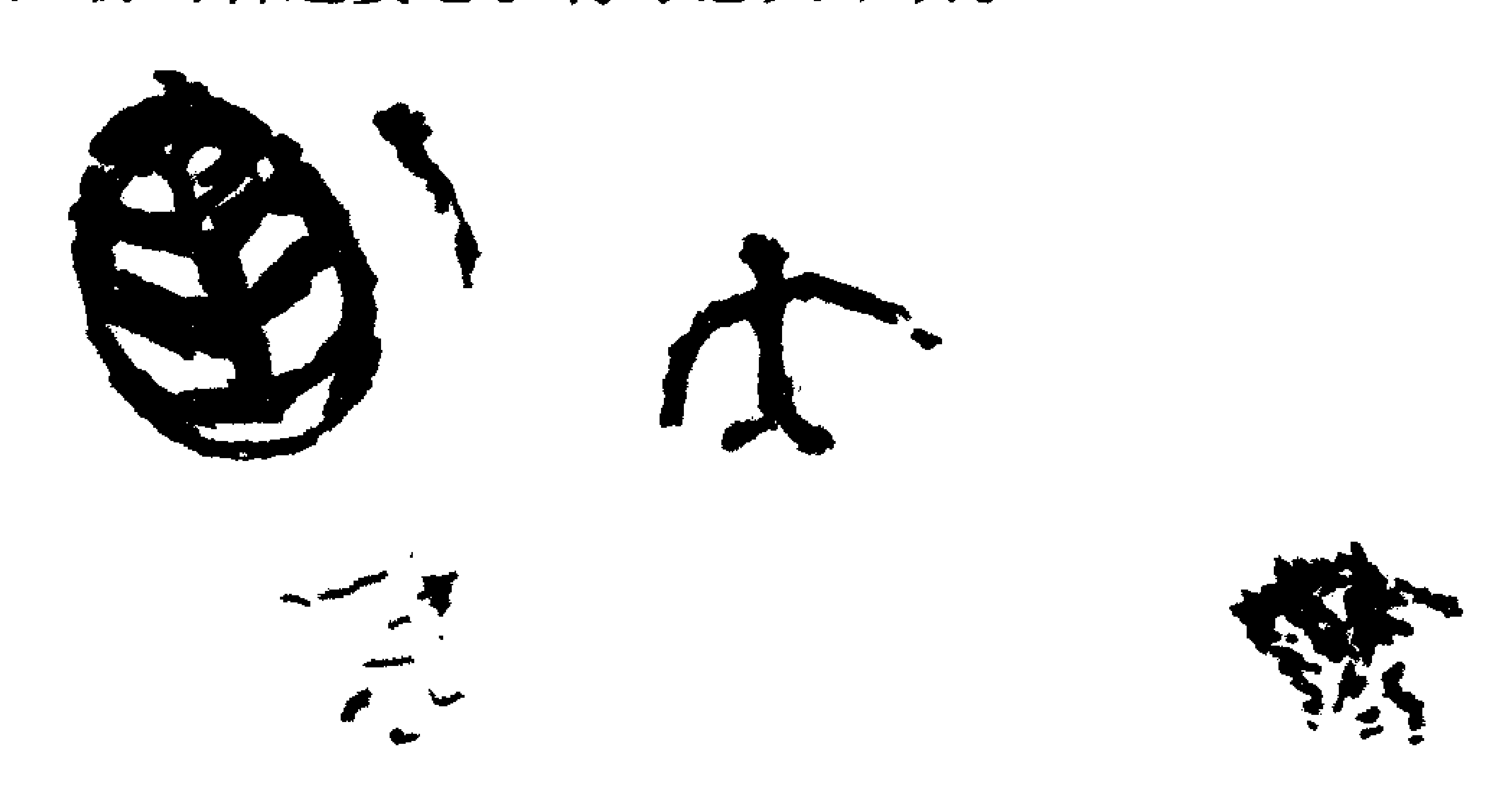


图 2－13　“小岩口”岩画局部十一

局部十二

一走兽。这片岩画中凡孤零的动物，都不是马狗之类的家畜，而更像是凶猛的野兽。该处动物像是一头老虎或豹子，头大尾细长。

以上是“画马岩”小岩口处岩画中的主要图像的记录。实际上在这些主要图像周围还有一些已经基本消失了的图像残影，由于无法临摹，只好放弃了。



图2-14　“小岩口”岩画局部十二

为了使大家对小岩口岩画的全貌有一个较为完整的印象。在这里我们拟构了一幅小岩口岩画全图。它只能大致反映出这些图像之间的关系，并不是十分精确，仅供参考。



图2-15　“小岩口”岩画全貌拟构图

（六）“大岩口”岩画图像

局部一

这是“大岩口”岩画中保存得最完好的一个部分，至今仍很清晰。从左到右依次是1个太阳，2只野兽，形态各异，像是一狍一山猫。动物前一人形，已缺半身。然后是一个星体物象和一个涂满颜料的大圆形。它是该处岩画中

最大的图像。在这组动物和天体图像之上是一组由两排圆点构成的符号。动物之下还有一图像不明其义。



图2-16 “大岩口”岩画局部一

局部二

有图像6个。中间较大的图形十分奇特，不知表达的是什么意思。左面是一个亚字形符号，已比较模糊。右边是1人1鸟和2个残缺的图形。

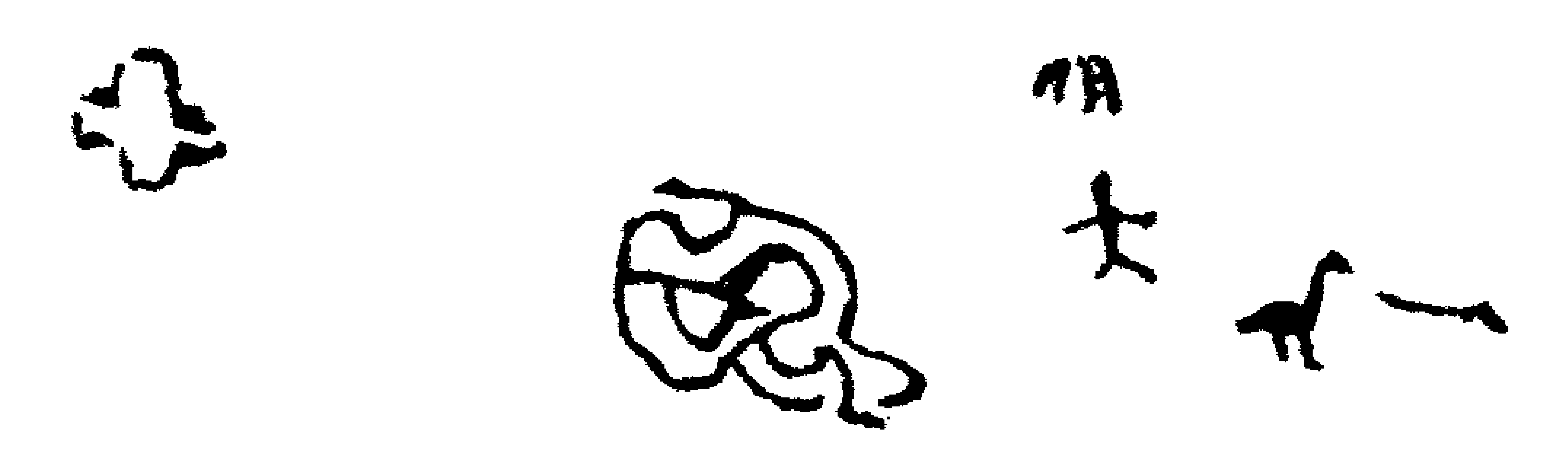


图2-17 “大岩口”岩画局部二

局部三

此处有图像4个，皆为动物。值得注意的是这处画面曾被人涂抹过。岩面上尚残留着已经几乎完全褪色的墨迹。但还可以看得出是一些汉字和模仿岩画中的走兽图形。这些显然是后来画上去的。我们用虚线勾出其残影的轮廓。此外，这处岩画中还有几个用朱红色写的汉字，颜料同岩

画颜料不一样，字为“泰山石敢当”。

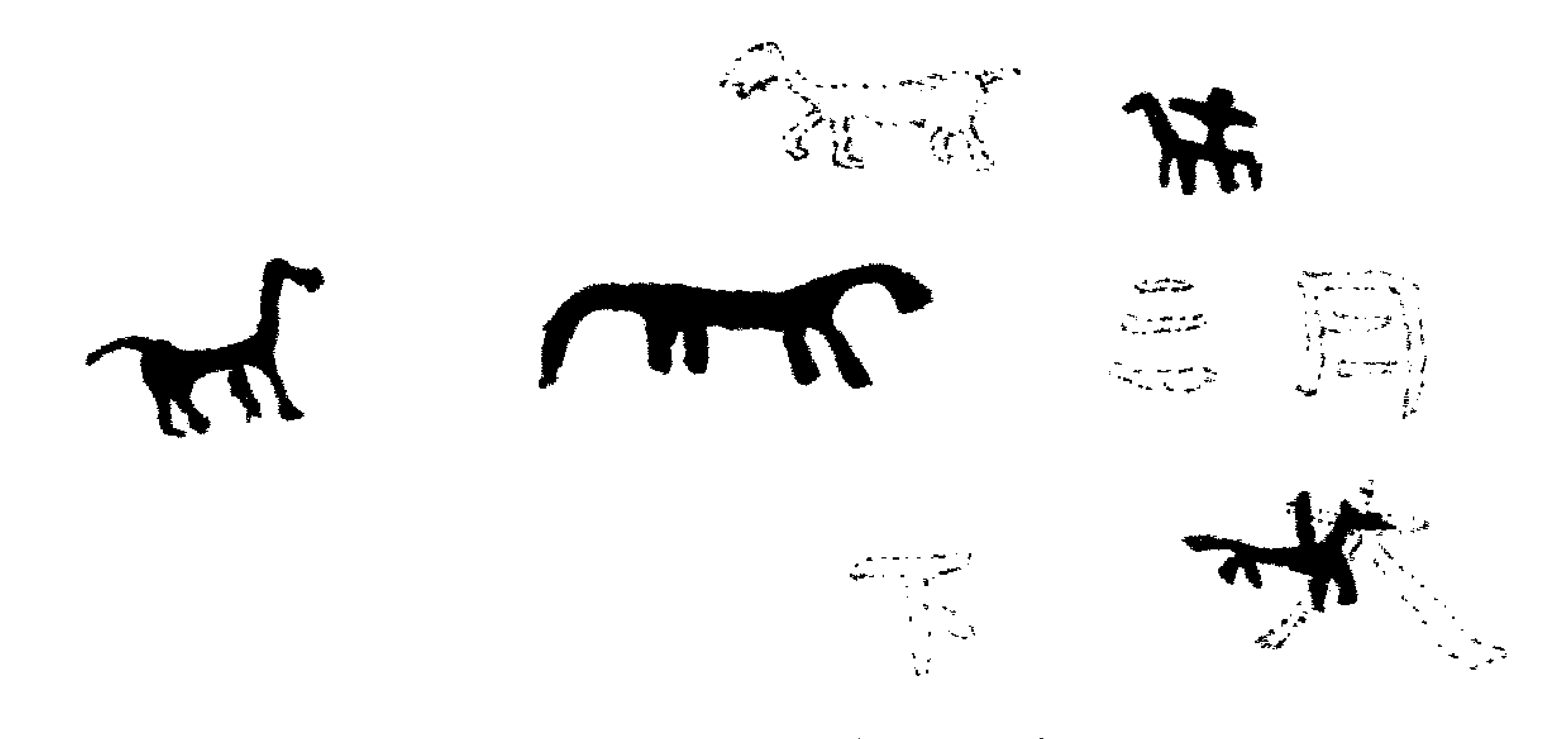


图 2－18 “大岩口”岩画局部三

局部四

有图像6个。2匹马，其中1匹背上站有1个异形人。马的上方是一大一小两个圆形。左上方还有一走兽。此处画面亦有被墨迹打破的痕迹。但墨迹已经非常淡薄了。



图 2－19 “大岩口”岩画局部四

以上是“大岩口”岩画中的主要图像，残缺、模糊得厉害的也就不录写了。下面是拟构的“大岩口”岩画全貌图。

图 2－20　“大岩口”岩画全貌拟构图

二　长顺傅家院岩画

贵州境内岩画的另一处重要发现是在长顺县长寨区傅家院乡。关于长顺的地理概貌、自然生态、历史沿革等情况，以及岩画的分布和有关事项，下面逐一作简要介绍。

（一）地理、自然

长顺县位于贵州省中南部，东经 106°11′～106°39′，北纬 25°38′～26°18′。东邻惠水县，南抵罗甸县，西接安顺县、紫云县，北靠贵阳市及平坝县。面积为 1 543 平方公里。

长顺地处黔中山原南部边坡，坡势北高南低。由于构造和河流切割，造成地势中部较高，东西两侧较低。最高峰为凯佐乡刺竹关大坡，海拔 1 590 米，最低点在摆东以东

的格凸河出界处，海拔664米。地质构造为近南北向背向斜相间排列，山脉走向大致顺应构造线方向延伸。境内上古生代泥盆，石炭至二叠系的碳酸盐地层分布广泛，约占全县总面积72.8%。岩性质纯层厚，经地表水和地下水的强烈侵蚀溶蚀作用，岩溶地貌特别发育。北部马路至广顺一带尚保存有溶岩山原孤峰。大部分地区特点为密集峰丛洼地和峰谷地。如长寨、威远、睦化等地。南部代化随着河谷深切，出现相对高度达300米~500米的峰丛峡谷，地下水位亦随之下降。境内峰丛峰林、溶洞暗河、溶沟石芽以及飞瀑峡谷随处可见。

长顺县气候属亚热带季风湿润气候，冬暖夏凉，雨量充沛。最冷月1月均温5.3℃，最热月7月均温为23℃。极端最高气温34.1℃，最低零下8.5℃。作物生长期277天以上。由于地势高低不同，气候的区域差异较大。东部威远盆地气候温热，南部格凸河谷地形闭塞，积温可达6 328℃。榕树、芭蕉等南亚热带植被生长良好。北部马路一带地势较敞，冬季较冷，霜日增多。

该县年降水量1 396.7毫米。降水季节分配不均匀，6~7月降水量占年降水量的85%，冬季少雨。年日照时数平均为1 202.1小时。灾害性天气有干旱、暴雨洪涝、冰雹、倒春寒和秋季低温等。

境内河流分属珠江和长江流域。苗岭从北部经过。苗岭以北溪流纳入猫跳河为长江流域，南部河流均为濛江支流，属珠江流域。境内流域面积1 406公里。

该县土壤多属地带性黄壤，面积有70多万亩。在广大岩溶区则以石灰土为主，面积达50多万亩。耕作土有大土泥、大眼泥及潮泥等。有机质含量较高。

长顺县植被属中亚热带湿润性常绿阔叶林带，因地势高低和岩性母质差异，植被类型出现分异。在土坡酸性土区多有常绿阔叶，落叶阔叶及针叶混交林，主要是马尾松、杉、响叶杨、光皮桦、枫香、楸、梓等。半土半岩区多有青冈栎、香樟、女贞等。岩山区有榆、朴、皂角、鹅耳枥、光叶石楠等零星分布的乔木及大面积的小果蔷薇、月月春、火棘等刺灌丛。

（二）历史沿革

从历史上看，这块土地殷周时属鬼方，春秋时期属牂牁国，战国时期属大夜郎范围，秦时属象郡，汉代属牂牁郡。晋时至南齐梁陈时属夜郎郡，隋代时属牂牁郡。唐宋时为羁縻乡州，明代时始置广顺州，清代以广顺南境地置长寨，尔后又并广顺入长寨，易名长顺县。

现今全县总人口中汉族占52%，布依族占32%，苗族占15.6%。

（三）傅家院岩画的一般情况

傅家院岩画坐落在长顺县威远区傅家院乡所在地附近的两座山上。准确地说这里的岩画算得上是一处岩壁画群。无论从规模上还是从保存的情况来看，该处岩画称得上是

贵州境内规模最大、保存最好、内容最丰富的岩画。

该处岩画分别分布在红崖洞和白崖洞两处，其间距离并不太远，步行约七八分钟。

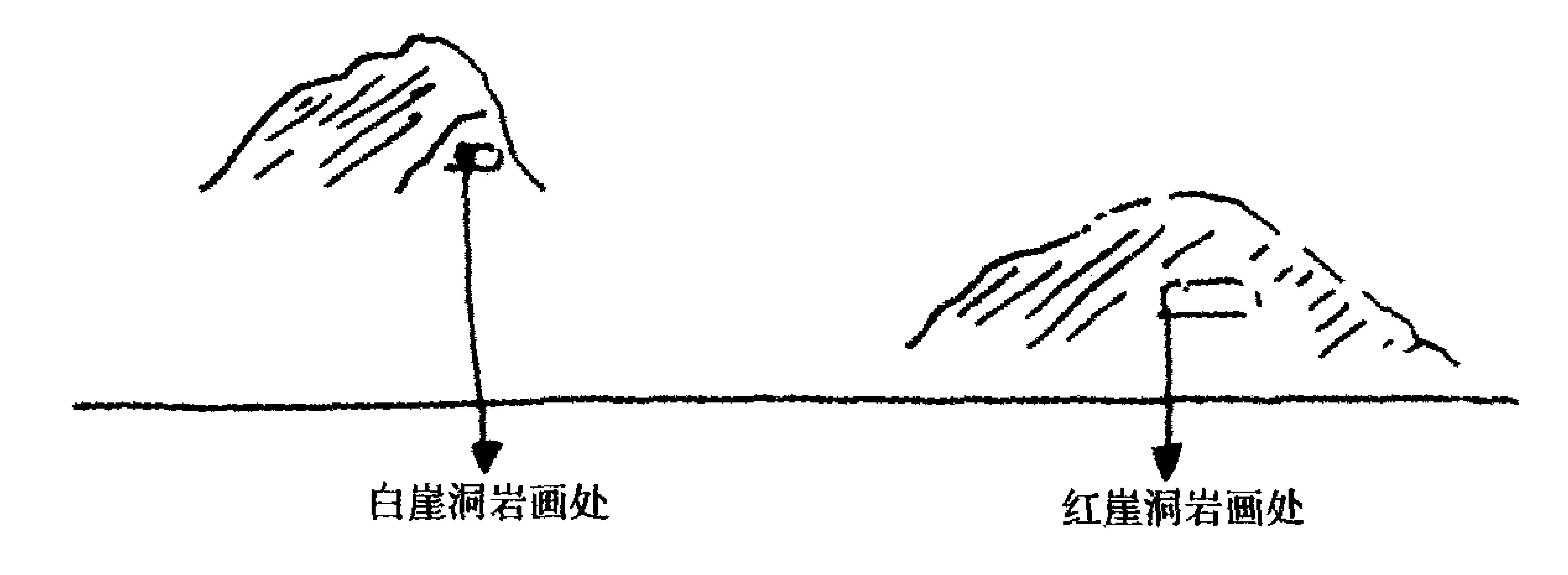


图 2－21　傅家院白崖洞、红崖洞岩画分布图

所谓白崖洞，实际上是一堵巨大山崖的断面，因崖脚处有一深邃的洞穴，崖壁又呈灰白色，故当地老百姓把此处叫做白洞。白洞崖壁高达数丈，宽几十米，崖面迎向东南方，前面是一片田土。从条件上来看这片崖壁就像一块天然的大画布，非常宜于作画。事实上前人也确实曾在这里作了大量的岩画。不幸的是原先当地农民在这里建了一座石灰窑。由于就地采石，加之烧窑时的熏炙，致使此处岩画几乎丧失殆尽。如今在这片巨大的崖面上除了东鳞西爪地可见到大量的模糊不清的图像痕迹之外，能够从中识别出内容的图像只有 2 只飞鸟，1 个引弓射鸟者，2 个骑马者，3 个或叉腰或伸臂的直立人，还有一个形状像田字形的符号。并且这些图像的颜色已变成灰褐色，非常薄，不太容易看清。据当地老乡讲，在没有在此烧石灰之前，这片崖上一两米高处的地方到处都是一些人和动物的画像。现

在人们只能从残留在这幅巨大的石壁上的那些依稀可见的残影碎片中，推知这幅岩画当年的规模了。它显然比红崖洞处的岩画规模要大一些。十分令人遗憾的是这片长廊式的岩画就这样毁灭于人为的损坏之中了。

红崖洞是一个高约 17 米，宽约 30 米的山崖。崖面朝南，崖上有一些天然的不深的洞穴和崖厦。白色的岩石面上泛着一层红色，加之崖上的洞穴口、岩厦内画满了红色的图像，老百姓因而把这地方叫做红崖洞。红崖洞的岩画便是散布在裸露的岩面上、岩洞中和岩厦里的。

岩画所占面积约 7 米高，宽 20 米。画面最低处离人站的地面约 2 米，高处不等。由于岩洞中以及岩石上到处有立足之处，高处的图画便可站在那里制作了。

至今整个崖上的图像个体总数大约有 200 多个，有的清楚，有的模糊。其间有些区域的图像密集，有些区域图像稀疏。岩画呈红褐色，深浅不一。裸露在岩石上的岩画，由于受到日照风雨的侵蚀，显得模糊和色浅一些，绘在岩厦和岩洞中的则要清楚得多，颜色也深浓一些。但岩洞深处的图像则已变色，呈灰黑或灰白色，且形象模糊不清。

傅家院岩画的图像体积不大，小的仅几厘米，最大的高约 45 厘米，宽约 30 厘米，它是一个网状形结构的图像。贵州岩画的图像体积都不大，画幅规模也不大，仿佛出自一人之手，这是一个值得研究的现象。

由于红崖洞的崖壁形貌比较复杂。崖洞的纵深，以及崖壁面的褶皱起伏，使崖面呈现的不是单一的平面，而岩

画作者也巧妙地依地势之不同而设计不同内容的图像。这样我们便看到了这样的形式：在一个总的大型的岩画构图中出现了多个中心的图画区域。在不同的区域中我们分别看到的是，没有干扰下的动物；狩猎的场景，意义不明的符号；击鼓祭祀的巫师，骑马行进的人们，田畴，等等。

在红崖洞岩画中，我们还可以看到在同样地方的图像色彩有明显的新旧之别的现象。老陈的颜色有些发黑、发紫，新的则比较鲜红。这种现象似乎表明了岩画在颜料色彩上的打破，是由于在不同的时间数次作画造成的。

傅家院岩画系何人所作？作于何时？为什么而作？这些问题尚是一个待解的谜。据岩画周围村寨中七八十岁的老人们说，他们还是在小孩的时候就看见过这些岩画，并且他们之前的长辈也曾对他们说过很早就有这些东西存在了。当地有一种说法，说这些岩石上的画像是神仙所作。这说法只能说明这些岩画产生的年代太久远而不可考了。

傅家院乡是现长顺县威远区辖下的一个少数民族乡。1949 年之前该地叫蚂蚁坟。30 年前这里只有小石阶路通往外面，马是当时人们主要的交通工具。如今全乡有居民 4 万多人，其中少数民族占 70%。红崖洞和白崖洞附近有几个自然村寨，其中离岩画最近的寨子居民多是汉族。据寨中 70 多岁的老人袁锦明说，他的祖籍是江西，从迁到贵州的祖辈算起，到他已有 20 多辈人了。岩画附近其他村寨如公翁八寨、平王寨等却是布依族人的寨子。

尽管汉族人的村寨离岩画最近，但问及这些岩画的来

历时，寨中无一人能够说出一二，甚至连有关岩画的传说也没有。但离岩画较远的布依族人的村寨中却流传着一些关于红崖洞岩画的传说。

现将长顺县文化馆的同志在当地布依族村寨搜集的一则岩画传说载录如下。

在很久以前，有一支人住在傅家院一座山脚下，后来又来了另外一些人也住在不远的地方。双方为了争夺地盘，开始发生了战争。原先来的人由于力量单薄，不久被打败了。他们发现山上有一个洞，于是头领带大家躲进洞中。后来来的那支人就在洞口堆上石头，用泥巴封住了洞口。然后架上生柴点火，生柴着火后冒出股股浓烟。攻打的人用树枝往洞中煽风，灌烟进洞。洞中的头领眼看自己的人马将要呛死在洞中，便叫一会画的人在岩石上画出他们的生活。后来，人们发现了洞里面的红颜色的岩画，然后就取名叫红洞。

今天人们已经很难考证布依族人的这则传说是否真实地叙述了傅家院岩画产生的来历和历史背景。但是从这个传说中我们却可以获得一些有关傅家院这一带从前的土著居民的信息。至少它多少反映出了从前这里的不同民族为争夺生存空间而发生争战的史影。这一点我们将会在后面解读岩画的章节中再作进一步的讨论。

今天的傅家院乡一带，其民间民俗仍然保留着一些传统的内容。以宗教事象为例，这里的一些寨子仍时常进行扫寨仪式。民间百姓家还有请端公、鬼师做驱鬼禳邪、祈

福保安等巫仪法术之活动。

（四）白崖洞岩画图像

由于该处岩画遭到人为的严重破坏，如今岩面上的图像几乎已丧失殆尽。仅存留的几个图像已十分模糊，好在尚可辨认。

局部一

此区域图像位于白洞岩画崖壁的右尽端。这是一幅残存的狩猎图。所剩图像有 6 个。2 只飞鸟，鸟后有一持弓引射之人，前方是一张臂奔跑的人，另外还有两个形状太模糊的图形，不敢断定是什么。其中一个有点像叉腰的立人。

在对比红崖洞和白崖洞两处岩画时，我们发现，两处岩画中的人物形态十分相像，尺寸大小也接近。还有白洞的狩猎图在崖壁的右尽端，而红崖洞中的狩猎图也在整壁岩画中的右尽端。这证明两处岩画是同一群人所作的。



图 2－22　白崖洞岩画局部一

局部二

该局部画面剩图像 4 个。已经非常模糊。

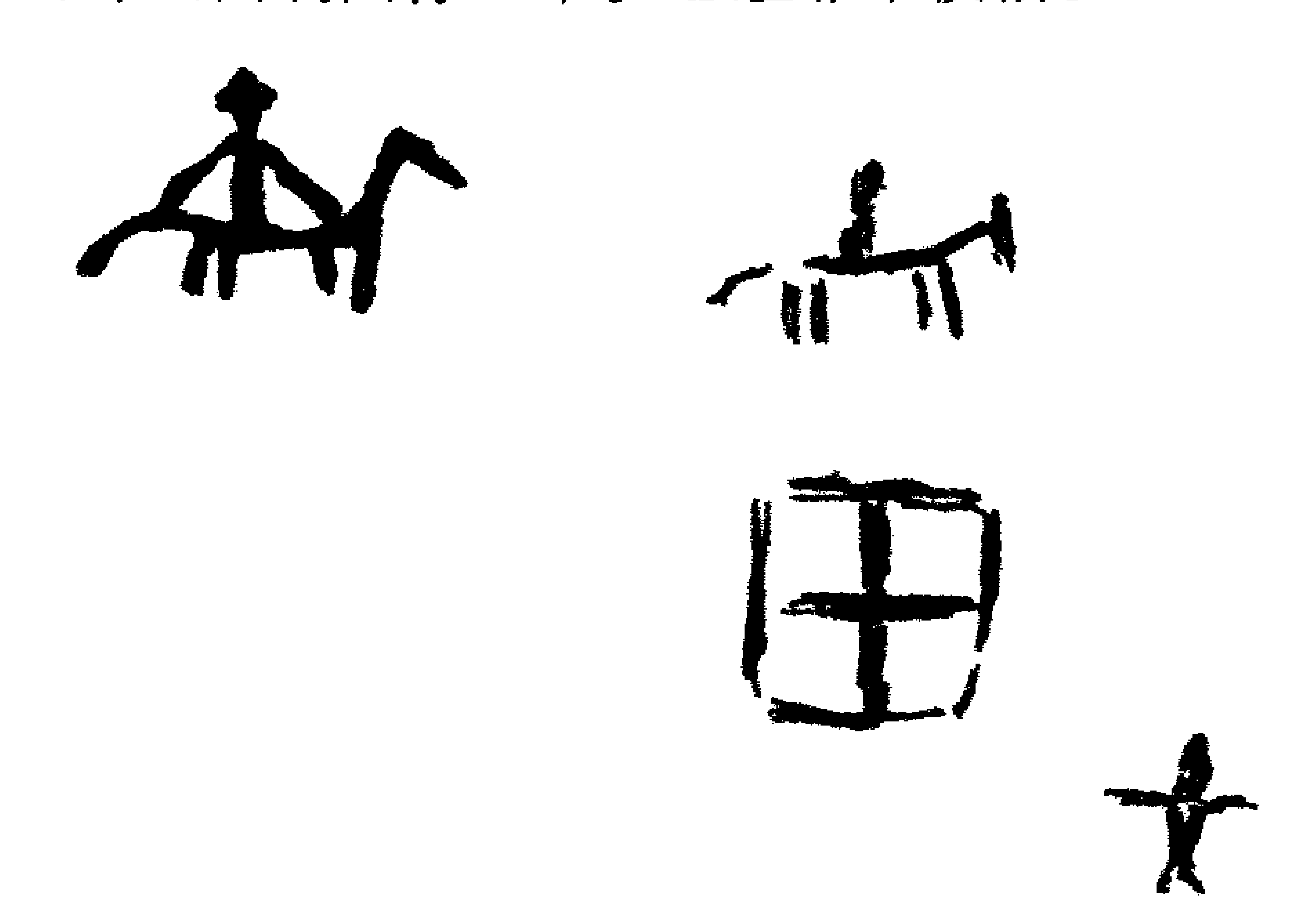


图 2－23　白崖洞岩画局部二

（五）红崖洞岩画图像

红崖洞岩画在贵州境内几个岩画点中算是保存得最为完好的。这是因为该处岩画大部分是绘制在进深较浅的洞穴里面和岩厦里面的，因而避免了雨水的直接冲刷和阳光的直接照射。如今所剩图像大大小小尚有 200 多个。

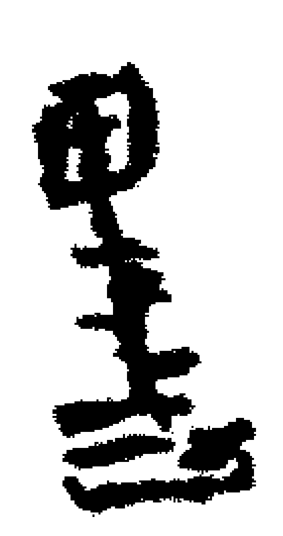
下面择其主要者而描摹之。仍然是人为分割成一些局部区域来描述。

局部一

这幅图位于整个岩画的中心部位，远观也最醒目。有图像 4 个。正中是一手持一长棒的披袍人像，人前有一圆形物，形状像铜鼓，持棒人像是在击它。右上方是一个异形符号，意义难测。人物下有一块呈不规则三角或半圆的色块。这是一幅法师击鼓场面图。

击鼓者高约21厘米，宽（连棒算）20厘米。鼓形图直径是1.5厘米。异形符号图高约30厘米，宽约18厘米。

这几个图像周围似有一些模糊的图像，这里没有录入。





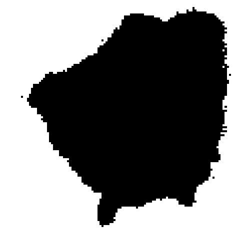


图2-24 红崖洞岩画局部一

局部二

该区域位于局部一的左上方，但在岩石转折的另一边，因此同局部一的图像并不在一个平面上。该处图像较多，构图也比较复杂。有动物、人物、符号等。其中最大的一个图像呈网状结构，上小下大呈不规则三角形。高约45厘米，底部宽29厘米。像是一块田畴的图案。其上有一则人身像，肩扛一物，帽饰高耸。人物前的两个图像颜料已经剥落，但残影尚在。我们用虚影将其描述。这两个图像很像开阳“画马岩”小岩口上的一个符号图，很有意思。网状形图周围还有一些动物、人物形象。

此处有些图像的颜色已完全脱落，但脱落处原来的图影仍留在岩石上。这种情形有点像皮肤贴上胶布一段时间后，将胶布撕去后留在皮肤上留下的胶布封处的印痕一样。我们用虚影将其表示出来。



图 2－25　红崖洞岩画局部二

局部三

此区域位于局部二之下。有图像 10 多个。主要是马和飞鸟。4 匹马中有 2 匹马背上有骑手。马的脚下画一横线表示土地。此外，有几个未画完的动物像。



图 2-26 红崖洞岩画局部三

局部四

这是一组以圆点符号为主的图像。人物有 2 个，还有 1 只飞鸟和 1 个不知何物的图形。人物旁边那些密密麻麻的小圆点表示什么尚待分析。多半与数的观念有关。



图 2-27 红崖洞岩画局部四

局部五

有图像 4 个。1 个圆圈中有“十”字。旁边有 1 个动物，右上是 2 个小人像。⊕形圆在很多岩画中都见得到。这是一个具有跨文化性质的符号。

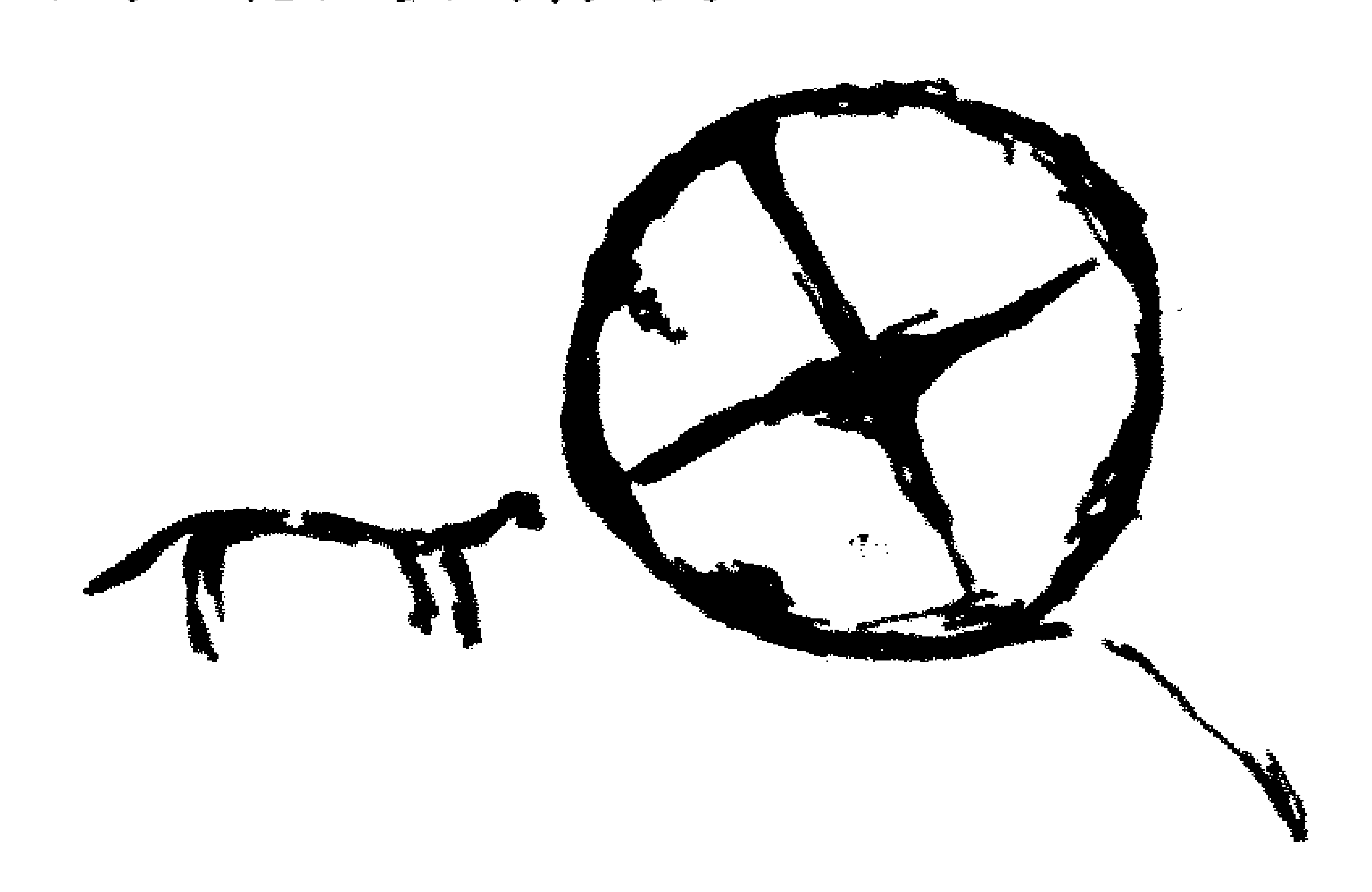


图 2－28　红崖洞岩画局部五

局部六

这又是一组以密集小圆点符号为主的图画。



图 2－29　红崖洞岩画局部六

局部七

有图像 2 个。是 2 个异形人。绘在岩洞中一隐秘处，已经十分模糊了。

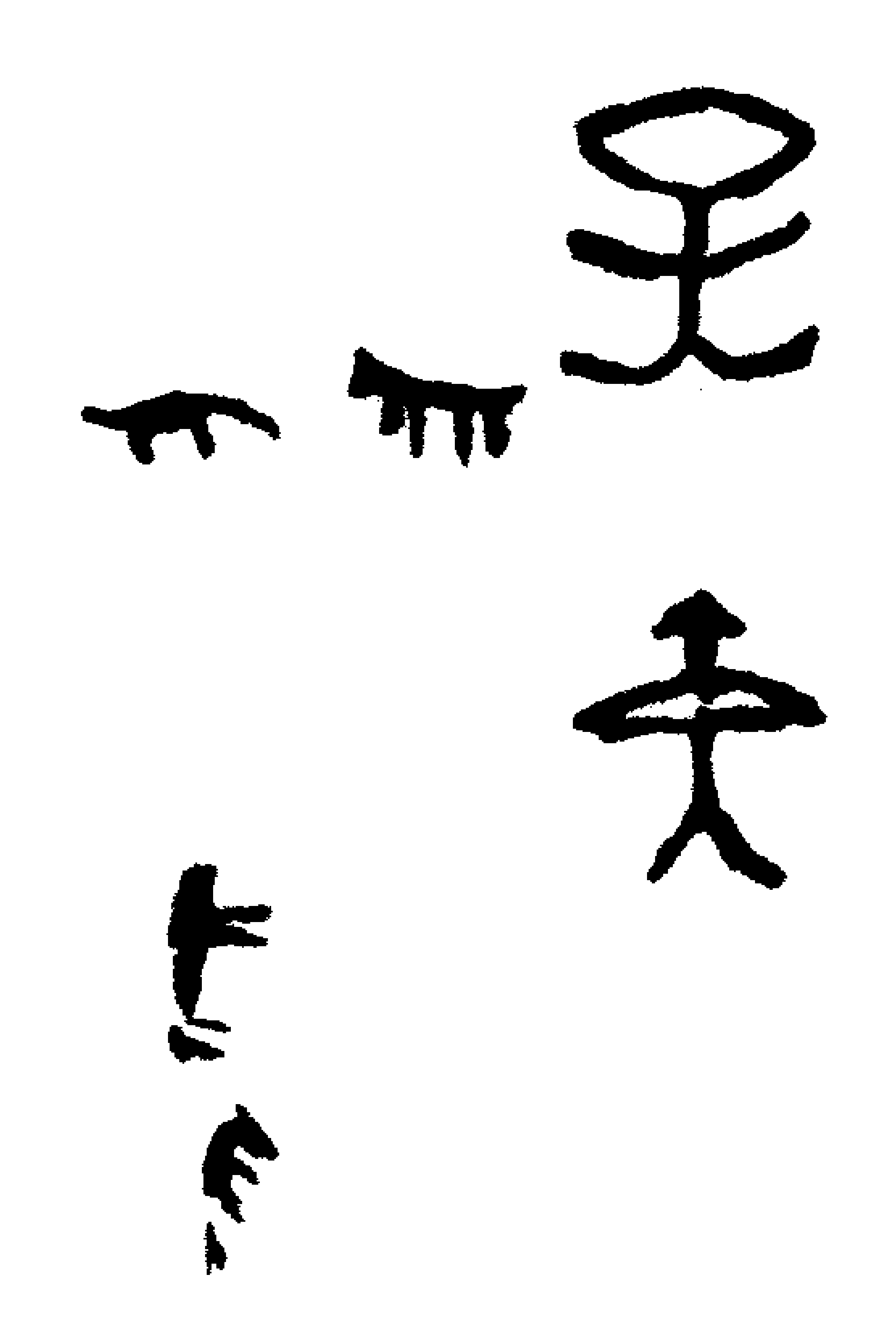


图 2－30 红崖洞岩画局部七

局部八

此处 8 个图像体积很小，仅几厘米。上方是一大头人像，右边 4 只动物像。另 3 个图像残缺不全。

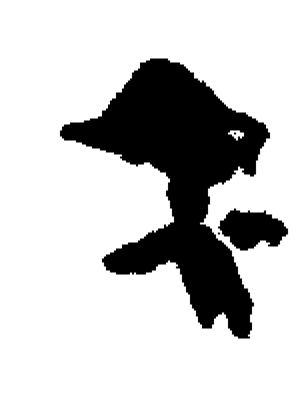




图 2－31 红崖洞岩画局部八

局部九

这个区域在红洞岩画主画区的边缘。它位于岩洞旁边左侧的一个岩厦内，成为一个相对独立的完整的画幅。有动物图像 7 个，另有一残缺图像不知是何物。

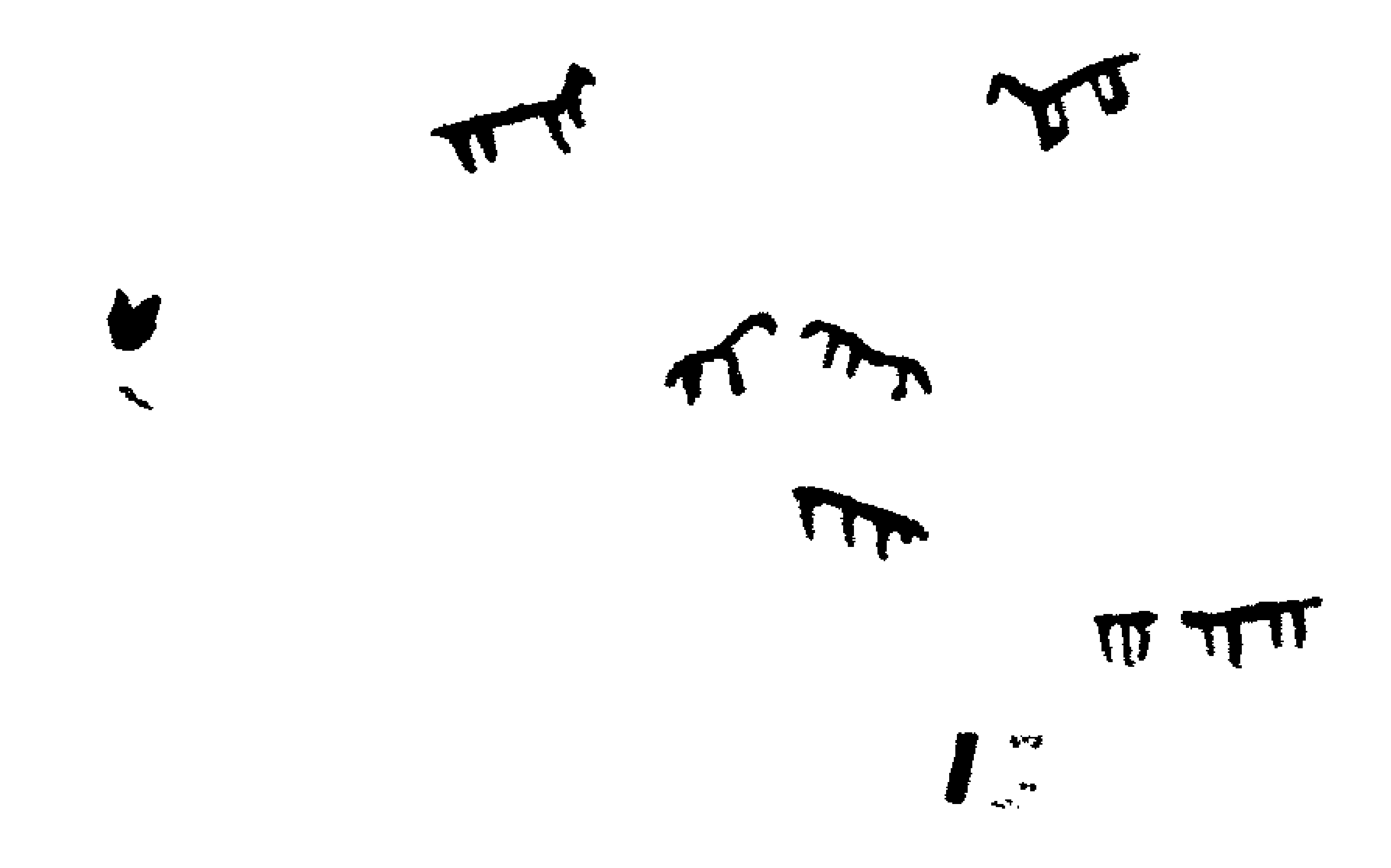


图 2－32　红崖洞岩画局部九

局部十

图像 6 个。4 人骑马，2 人奔走。图像个体大小在 15 厘米左右。骑乘者和奔走者行进方向一致。有趣的是其中一匹走向朝上。这种构图在世界上许多原始岩画中是常见的。它表现出绘画者的一种特殊的视角和想象。



图 2－33　红崖洞岩画局部十

局部十一

在岩洞较深处光线黯淡的地方，有3个神秘的图像。

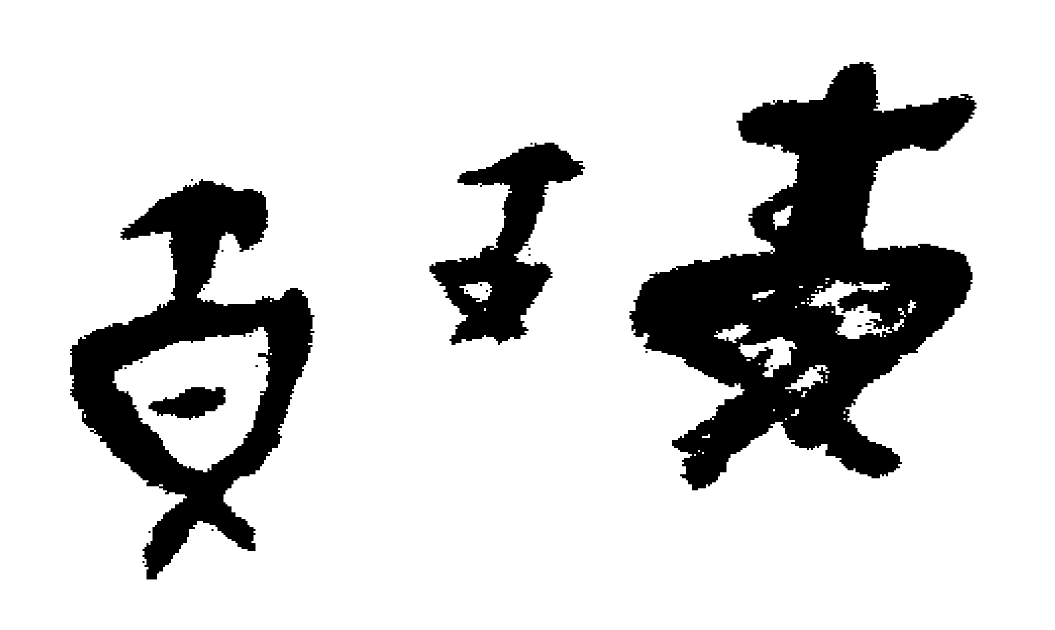


图2-34　红崖洞岩画局部十一

局部十二

有动物图像4个，其中有2个已残缺模糊。此外有行人1个。

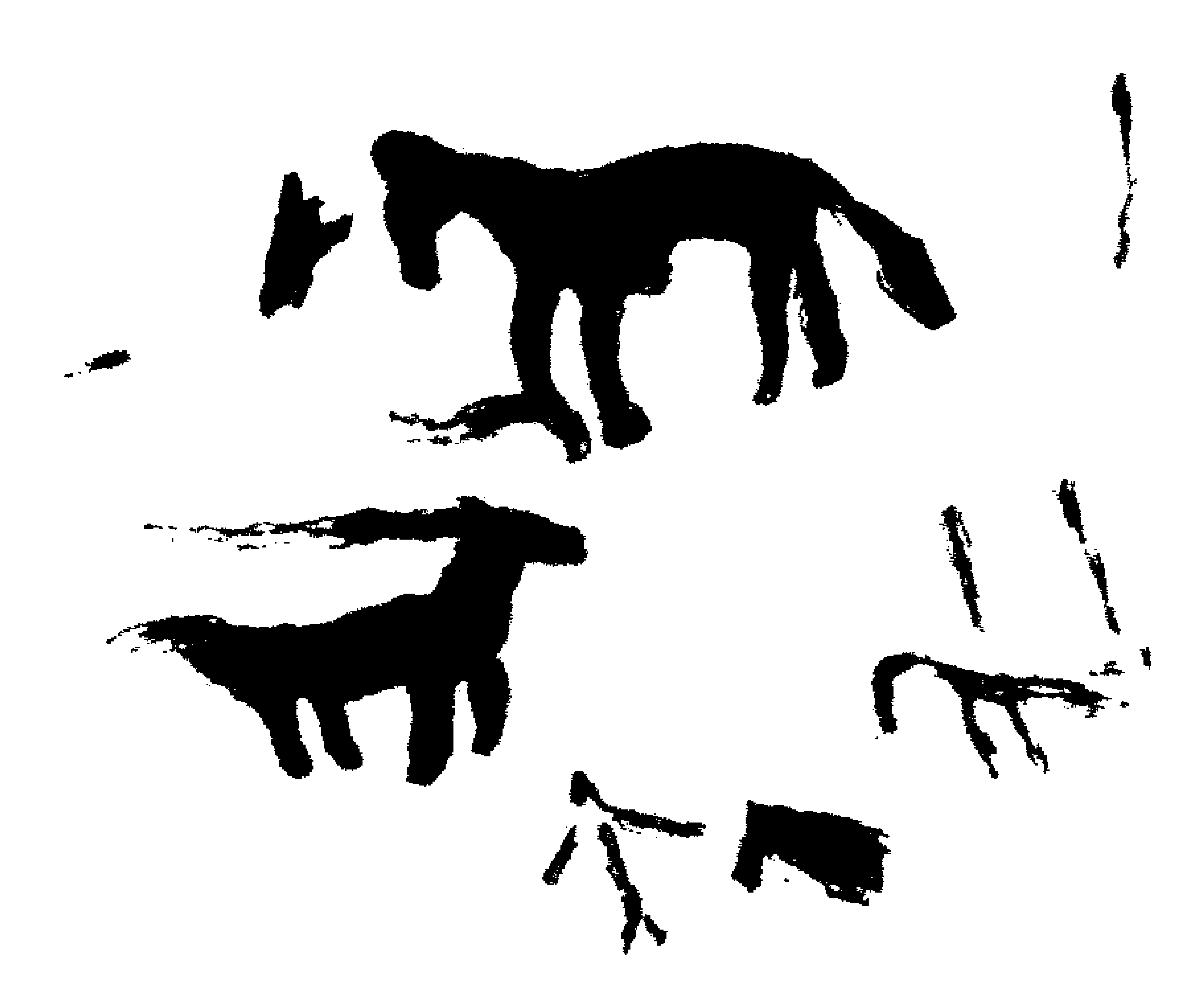


图2-35　红崖洞岩画局部十二

局部十三

这是一幅人骑动物的图像。但所骑之动物并不是马。马的形态在傅家院岩画中有很统一的画法。这里的动物是一个大头兽。绘画者还描绘出骑兽者飘逸宽大的袖子。这同红崖洞岩画中所有的骑马者是有区别的。我们认为这是

一幅骑虎图。详细解释见下一章图像识别的分析。



图 2-36 红崖洞岩画局部十三

局部十四

这是一组动物图。4 头动物从姿态上看，显然不是马，而更像是野生的猛兽。4 头野兽围成一个半圆形。左边一只张着大嘴，作扑腾状，中间的野兽嘴巴含着一个人形状的东西。右面的巨兽四脚伸开也凑拢过来。我们认为这是一幅猛虎食人图。见后面章节中的讨论。



图 2-37 红崖洞岩画局部十四

局部十五

这幅图像画的是1匹马，但显然没有画成功，半途而废了。看得出作画人想用线描而不是平涂法来画，但掌握不好而失败了。在这个失败的图画的左下方，就有一匹用同样方法画成功了的大马图。



图2-38　红崖洞岩画局部十五

局部十六

这幅图画绘在红崖洞右侧的壁上，主要图像是2匹马。其中较大的那匹马的画法值得注意。它不像贵州岩画中的动物一般都是用平涂法绘制的，而是用线条勾勒描绘的。该马图高20厘米，长36厘米。作者甚至还刻画了马的一些细节，如眼睛、体毛、鬃毛、蹄子、耳朵、尾巴等。如此表现细部特征的动物画在贵州岩画中是极少见的。这匹马的背上有一个怪异形的人物像，马嘴下有一马槽。



图 2-39　红崖洞岩画局部十六

局部十七

这是红崖洞岩画中最生动，最密集，保存最完好的画幅之一。它绘在岩洞里一处像蚌壳弧形的石壁上，由于该处完全不受日照与雨水侵蚀，加之石壁干燥、洁净，因此这幅图画几乎完好如初地保留了下来。这是一幅非常生动的狩猎场面图。图的左面有一骑马飞奔者，还有一手持箭弩者。狩猎者和猎狗围成一包围圈。圈内有一些野兽蹄印的记号。整个画面热烈而紧张。



图 2-40　红崖洞岩画局部十七

局部十八

这是狩猎图的延伸，紧挨狩猎图的右上方。有图像 21

个。有骑马者，有牵马步行者，牵马人腰上挂有一腰刀。人前马后是一些狗。

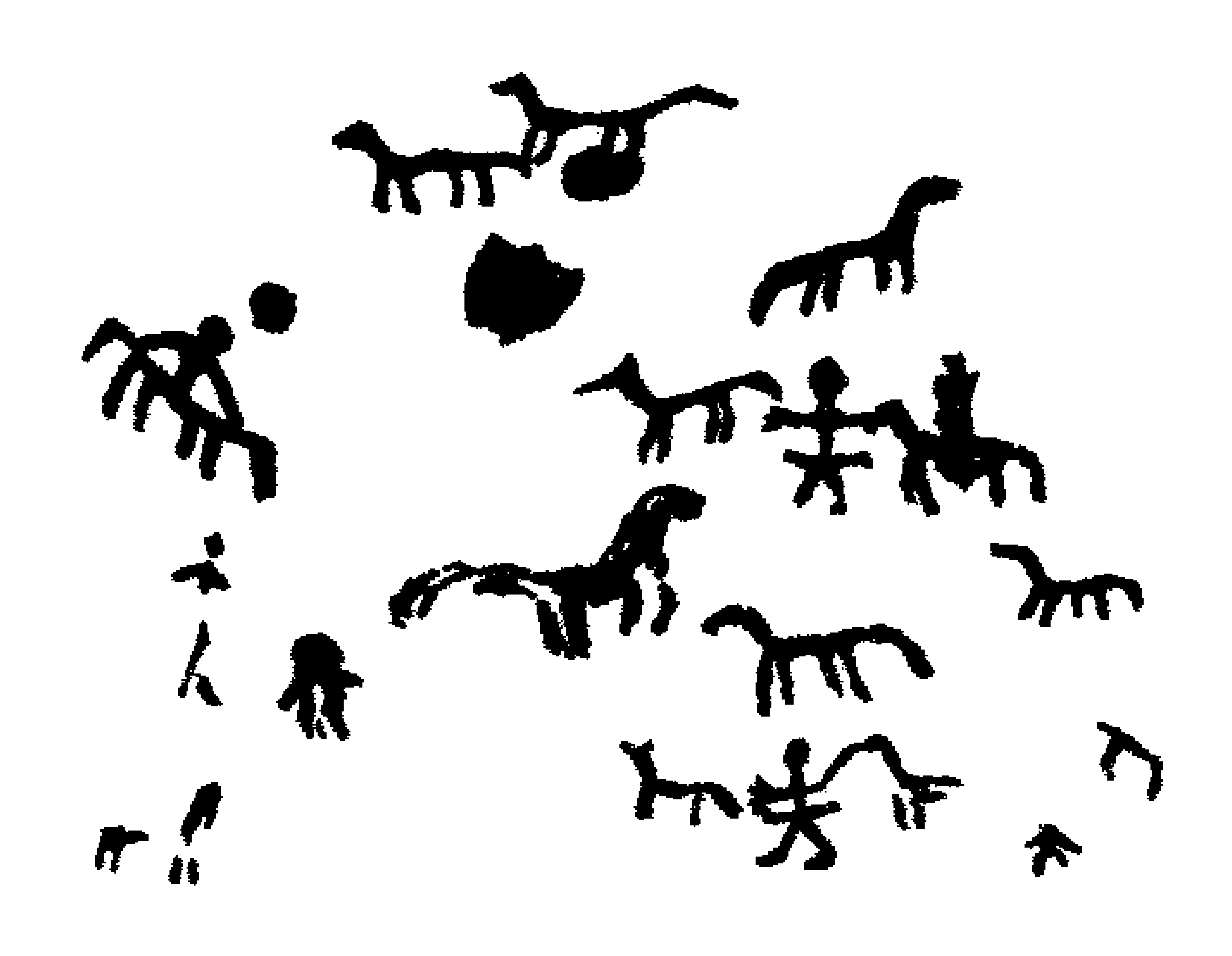


图 2-41　红崖洞岩画局部十八

局部十九

有图像 3 个，该图在岩画的最右面上方。2 匹马和 1 个行人。行人头戴帽饰，腰挂长刀。1 马背上有一马鞍似的东西。



图 2-42　红崖洞岩画局部十九

以上是红崖洞岩画中主要图像的描摹。下面我们仍然给大家提供一幅红崖洞岩画的全貌临摹图。这幅图是在想象将红崖洞崖壁展平后，它将可能出现的大致面目。这样做只是为了使大家对红崖洞岩画有一个连贯的整体的印象。事实上由于崖壁的凸凹不平和洞穴的深浅不同，这些图像

不可能是在一个平面上的。并且这些不同区域中的图像可能自成中心而具有相对独立的语义内容。当然也不排除整幅岩画在表达出一个更为复杂的语义内容。而不同区域中的画面只是整个岩画大话语中的不同的段落。这是有可能的，尤其是将岩画看成是一种“图像文字”（文字画）时，这种可能性就更大了。

红崖洞岩画的整幅画面积高约 6.8 米，宽约有 17 米。在这样面积的画幅中容纳着 200 多个图像，这在贵州境内的岩画中可以说是规模最大的了。

关于长顺傅家院岩画的情况大致就介绍和描述到这里。

下面是红崖洞岩画全貌图。



图 2-43　长顺傅家院红崖洞全貌拟构示意图

三　关岭“马马岩”岩画和“牛角井”岩画

贵州境内岩画的另一个重要的发现地在关岭县。该县有两处岩画。一处是关岭花江区普利乡下瓜寨附近的“马马岩”岩画。另一处是板贵乡牛角井寨附近的岩画。两处相距有15公里左右的直线距离，但若按两地交通的山道路线算则要远得多。

现将有关情况逐一介绍。

（一）地理、自然

关岭布依族苗族自治县位于贵州省中部偏西南，东经105°15′~105°49′，北纬25°34′~26°05′。东邻镇宁布依族苗族自治县，南抵贞丰县，西接兴仁县、晴隆县，北靠六枝特区。

关岭境内地势自西北向东南倾斜。地面切割破碎，相对高差悬殊。最高处为康寨乡旧屋基东面大坡，海拔1 850米，最低点为北盘江出县界处，海拔390米。全境大部分地面海拔在600米~1 600米之间。境内碳酸盐岩石广布，岩溶地貌广泛发育。

该县属珠江流域西江上游北盘江水系。北盘江为本县与西邻晴隆县的河界，呈西北—东南流向，打邦河为本县与东邻镇宁县的界河，大致呈北南流向注入北盘江。县境

大部处于北盘江和打邦河的分水岭地带。水资源总量9.14亿立方米。

关岭县属亚热带季风气候湿润地区。最热月7月均温23.6℃，最冷月1月均温6.5℃。年均温16.2℃。随着地势不同气温有所变化。无霜期300天。年平均日照时数1 381.6小时，日照率为31%。平均年降水量1 360.4毫米以上，河谷地区较少。灾害性天气有冰雹、春旱、暴雨洪涝、秋季绵雨等。

境内地带性土壤为山地黄棕壤、黄壤、红壤，还有非地带性土壤石灰土及紫色土。海拔800米~1 250米地区以黄壤分布为主。北盘江和打邦河海拔较低的河谷有红黄壤和冲积土分布。

植被属亚热带常绿阔叶林，代表性植被为常绿栎林，马尾松林。目前原生植被多已破坏，一般多为次生的栎类灌丛和禾本科草坡。

（二）历史沿革

殷周时属鬼方范围。春秋时属牂牁国，战国时为大夜郎所辖。秦时属象郡。汉代时处夜郎县和谈稿县之间。唐代为琰州州治武侯县西南地。宋在绍庆府所领诸羁縻州之间。元代置达安州，旋更名永宁州，属云南行省普定路，后并入广西泗城州。明洪武年复置永宁州，属普定府。正统三年，以永宁州直隶贵州布政司，以募役司属安顺府。清代改募役分县为关岭县。

（三）“马马岩”岩画及当地风土自然

在关岭县花江区普利乡下瓜寨附近临近北盘江上游的花江河段北岸的一些山崖上，分布着一些岩画。其中画幅面积最大，图像保存最完整，内容最丰富的一处岩画，是两匹奔腾着的马的图像，因此当地老乡便把这处画马的断崖称之为“马马岩”。此处岩画现是贵州省省级重点文物保护单位。

“马马岩”崖壁画的整个画幅宽约 3.6 米，高约 2.3 米，画幅底部离地约有 2.2 米。从前岩画前有一块上宽下窄的巨石，距离画面 0.4 米，估计当时的作画人便是攀上此石而在崖上作画的。这块巨石已被取消。

同贵州境内其他几个地方发现的岩画一样，“马马岩”的绘画颜料亦是呈红褐色的。

“马马岩”岩画的作画场所显然是经过一些特别的选择后而选定的。它处在一座巨大的山崖之脚，整个山崖呈青灰色，唯有岩画处这一块呈白色，像一块天然的画布，嵌在青灰色的崖壁上，成为一处理想的作画场所。且岩画崖壁稍微有些凹进，形成一个岩厦，可使图画多少能够避免雨水的直接洗刷。

岩画前是一块比较广阔的平地。如今是一块田土。

“马马岩”岩画中现今仍然清晰可辨的图像有 10 多个。主要为马、人以及一些很有意思的图像。在这 10 多个图像的上下左右，有着许多已经模糊的色斑铺陈，可能曾经是

一些图像。由于非常漫漶、模糊而无法辨识其形状了。

“马马岩”上的图像虽然不多，但每个图像的个体面积却比较大。其中最显眼的两匹马绘得非常生动，跃然岩上。

“马马岩”岩画的明显特征之一是，画中的马匹及人物的行进动态皆是朝一个方向的。这种情形同开阳县的“画马岩”岩画的情况是一样的。另一个显著的特征是“马马岩”岩画具有很强的叙事意味。这一点同“画马岩”岩画也是很相同的。相比而言，“马马岩”岩画的叙事意味还要更明显一些。

在“马马岩”的岩面上，由于岩石的自然断层，天然地将画面分隔成两个相对独立的单元，看来这是作者有意识地利用了岩层的形势而巧妙安排的。岩壁的断层线以上，一前一后两匹奔马，跑在前面的奔马背上有一骑手。后面的奔马没有骑手。但仔细观察，发现一点现象值得注意。后面的奔马腰背部有明显的残缺，残缺处是由于岩石块面的脱落造成的。从脱落处留下的原始岩石层面的痕迹来看，正好像是一个骑手的形象。因此，估计当初这匹奔马上也可能是绘有骑手的。

在两匹奔马之间有两个不规则的半圆形图形，不知是何物。

岩壁断层线以下，画的是一组人物，还有狗、马，以及一大一小两个状如倒置的斗型图像。两斗型物前有一大一小两个人物，身着裙或袍似的服装，头戴尖顶的头饰。前面较大的人物甚至还被简单地勾画出五官。后面较小的

人物则略去五官的描绘。两人不仅服装、头饰一样，并且姿态亦是一样的。身子微微前倾，左手叉腰，右手伸向前方，指着前者的斗型物。

关于这两个斗状型物象是什么，猜测颇多。有人认为是火堆或火炉，有人认为是鼎或匣子。当地老乡以自己的生活经验看认为是粮仓。我们认为那是一种建筑，即南方古代民族的干栏式建筑。这一点将在后面的图物考释中再作详细讨论。

画的左面还有大小不等的三四个人物和一些动物的进行图。“马马岩”的情况大致就是这样的。

应该指出的是，以上的描述是以我们观察到的现场的实况而作的。实际上“马马岩”上的图像不只这些。这可以从分布在岩壁上的残影斑痕断定出来。只是由于它们已经严重风化，模糊得无法还原出原来的形象。因此对它们的描述只好阙如了。

“马马岩”岩画是曾经在这里生活过的无文字民族留下的一种表意符号，虽然它的主人早已随岁月的流逝而消失了，但是他们在有意或无意间遗留下来的岩画文本必然承载了它诞生时的那个时代的文化信息，关键是如何阅读它们。我们认为岩画文本之外的一切可能与岩画有联系的资料，都可能同岩画构成某种上下文的关系。即它们可能是有助于阅读岩画的一个更大的语境。尤其是在缺乏有关岩画记载的文献典籍的情况下，岩画所在地的自然、人文历史及其他相关情况便成了非常重要的背景材料。对这些背

景材料作一定程度上的掌握显然是十分必要的。

鉴于此，我们在考察岩画时，除了对岩画本身作出尽可能详细的记录之外，同时也对岩画附近的人文、自然等情况也一并作了一些记录和描述。这些资料在后面的解读岩画时将会再次显示出它们的重要性来。

诚然，今天的“马马岩”一带已经不是它的岩画产生时的那个时代的人文环境了，甚至连自然环境也已随时间的推移而有了很大的变化。比如说这里的动植物生态情况就已不是从前的那般情况了。好在历史、自然、文化这一切毕竟不会断灭得干干净净，它们多少会留下一些残迹，而这些残迹中隐藏着的信息也许可能成为揭示岩画之谜的突破点。

“马马岩”一带的自然环境十分险峻，著名的花江大峡谷就在这里，湍急的北盘江奔腾在贞丰与关岭交界的山谷之间。江岸是刀削一般的山崖，笔立千仞，望之令人目眩。山势较缓的山坡上发育着天然的草场，十分适于畜牧。这一带的野生动物很多。据给我当向导的布依族老乡讲，这一带过去常看见狍子、豺狗、野猪、山羊、大蛇等。我们在这里考察岩画时就亲眼看到一些野山羊出没在江岸的山岩上。

这里周围一带的居民主要是布依族，但是在布依族人迁居到这里之前，恐怕还有更早的土著居民在此生活过。他们可能是贵州古老的土著民族僚人。在上普利乡的一座山上我们看到一个用石块垒在山顶的屯堡，当地布依族老

人说，那是从前“徭人”住的。他们所说的“徭人”可能便是僚人的后裔仡佬人。徭为仡佬的连读和音转。

在上普利乡我们还搜集到一则关于这个屯堡的神话传说。现记录如下：

传说在很久以前，屯上住有几家人，屯上有一个非常漂亮的姑娘。每天天一亮便坐在屯堡的拱门上绣花。后来有许多人晓得这个姑娘，就想来要这个姑娘和屯上的财物。绣花姑娘每次见到来人就吹起牛角，这时花江河水就涨了起来围住屯堡，来人进不得屯上。一天有个手艺人雕了一个牛角，比姑娘的那只牛角好看，手艺人用它同姑娘的牛角交换。从此姑娘用这个换来的牛角吹时，河水不再涨上来。于是外来人攻进屯堡，但是进屯堡后见不到一个人影。传说是天上来人把屯上的人接走了。还有一种说法是屯上有一个石门，石门外杀了两个人守门，石门的洞通花江河，屯堡里的人从洞中逃走了。（口述人为当地布依族人卢朝云。这个故事是他从本寨老人那里听来的。）

在花江峡谷的山脉上如今还可以看到断断续续的残留古道。有些历史学者认为这是秦代在夜郎地区设县时开辟的“五尺道”的残迹。今天的下瓜、上瓜，其地名古称作下卦汛、上卦汛，简称下卦、上卦，据说此处原先是南夷道上北盘江的主要渡口设置之一。“马马岩”岩画便在下瓜（下卦）寨附近。

在考察“马马岩”岩画时，我们还发现了一个值得注意的现象。就是岩画附近沿江的山岩上也有着一些“岩

画”。但是这些“岩画”显然同“马马岩”岩画不是同一类型的符号系统。它们大多数是一些写在岩石上的字符。其色偏朱红，看起来明显没有“马马岩”岩画的颜色那么深沉、古老，并且颜料也不像是同一种物质。

离“马马岩”较近的陈家岩脚下有一岩洞，因书有“神祖”两个大字而叫“神祖洞”。“神祖”二字下有“大汉元年初一”的字样。沿江再往下又有一洞，洞壁上题有“汉元洞”三字。还有一道字符。洞左壁上有一首诗和一副对联。诗曰：“岩前流水无人渡，洞口碧桃花正开；东望蓬莱三万里，等闲去时等闲来。”联云：“想此地人民同歌盛世，愿吾乡父老共庆升平。”另外，洞左壁上有一幅鱼形图。右壁上画有一人骑马和大鸟的图像。其绘画手法和图形完全异于“马马岩”岩画。

在上普利乡临北盘江的悬崖上有一排写得歪歪斜斜的红色字体，内容是：“一曰月，二曰月，三曰月，四曰月，五曰月……”如此从左到右顺次写到十六曰月。意思不得其解。

显然，以上所见的这些东西是比“马马岩”岩画晚得多的遗物。“神祖洞”虽书有“大汉元年”的年号，但查历代年号皆无“大汉”之称。乃为虚构之作。这些字画看来同“马马岩”岩画没有什么联系。人们之所以在这些人迹罕至的山岩上书写它们，可能是受到“马马岩”岩画的影响。认为这些山岩有灵气，故在此从事这些活动，以求平安和心灵上的满足。这种情况同开阳的“画马岩”岩画附近的字符、

文字是一样的。它们肯定是后来的居民的一种作为，不过从中倒是可以折射出当地的风俗、信仰、观念等。

必须指出，这些虽似“岩画”的东西却不可以同“马马岩”上的古岩画等而视之。这是需要小心剔除的。当然，若从更大的文化视野上来看，人们可以将它们同更早的岩画一起看作是属于巫文化范畴的东西，但这已不是本书的研究所考虑的了。

（四）“马马岩”岩画图像

局部一

此间图像有 8 个。它们处于整个岩画的上半部分，以岩石的断层线为天然的界线。主要图像是 2 匹奔马，跑在前面的马背上有一骑手。该图高约 36 厘米，长约 55 厘米。后面的奔马约高 32 厘米，长 43 厘米。两马之间有两个不规则半圆形图，由小圆点组成，不知何意。马的后下方有一小人，伸臂叉腿。这种姿态是贵州岩画中的人物常见的态势。在开阳和长顺的岩画有很多。



图 2－44 “马马岩”岩画局部一

局部二

此处图像自成一个独立完整的单元。处于岩石断层线以下。有图像若干，但清楚可描的只有 5 个。2 个身着筒裙的人物，一大一小。大者身高 27 厘米，小者 17 厘米。人物前方有“斗”型物 2 个，大者高 19 厘米，小的高 7 厘米。画面左边有一小动物，似狗，朝着人像昂首挺立。



图 2－45　“马马岩”岩画局部二

局部三

在局部二的前方，有图像 4 个。中间是 1 匹马，前后是 3 个人物，形态各异。后面的人物头戴帽饰身着筒裙。前面 2 个人物着装怪异。



图 2－46　“马马岩”岩画局部三

下面是“马马岩”岩画全貌图。



图2-47 “马马岩”岩画全貌示意图

（五）关岭牛角井岩画

牛角井是离下瓜寨“马马岩”沿北盘江而下10多公里的板贵乡的一个自然村寨。在这个村寨中居住着部分黎族。村寨附近的一些山岩上，有着一些图像奇特的岩画。总共约有10多个，红褐色，十分清晰、醒目。奇怪的是这批图像的造型完全不同于贵州境内其他地方的岩画图像。它们似人非人，似兽非兽，似虫非虫，并且这些图像几乎都是孤立的零零星星地分布在岩石上、岩缝中、岩厦里的。它们完全没有叙述的意味，而叙述性可以说是贵州境内其他岩画的一个共同特征。但牛角井的岩画却丝毫没有这种性质。这在贵州岩画，甚至西南地区岩画中都是一个比较特殊的现象，耐人寻味。

牛角井岩画可以说是一些完全凭想象构造出来的。作画者想表达的仿佛是另一个神秘世界的事情。

牛角井岩画的基本特征有三：第一，采用粗线描绘，不用平涂，这同贵州其他岩画手法不同。第二，图像均为单独个体，彼此间似乎没有什么联系。也不是社会生活场

景的反映。第三，物象奇特，属想象中的超自然之物。无法将其归类于自然物中的哪一类。

这里还要指出，牛角井岩画处也有一些后人模仿的同样的图像，颜料不同，黑色。此外还有一些其他动物图也系后人所画。如白岩脚处的8个人像两匹马像即是后人所作。风格既不同于牛角井岩画，亦不同于省内其他岩画。有岩画处后人常在此模仿涂抹，这是经常有的事，应注意剔除。不可混为一谈。



图2-48 牛角井岩画图像一



图2-49 牛角井岩画图像二



图2-50 牛角井岩画图像三



图2-51 牛角井岩画图像四



图 2－52　牛角井岩画图像五



图 2－53　牛角井岩画图像六



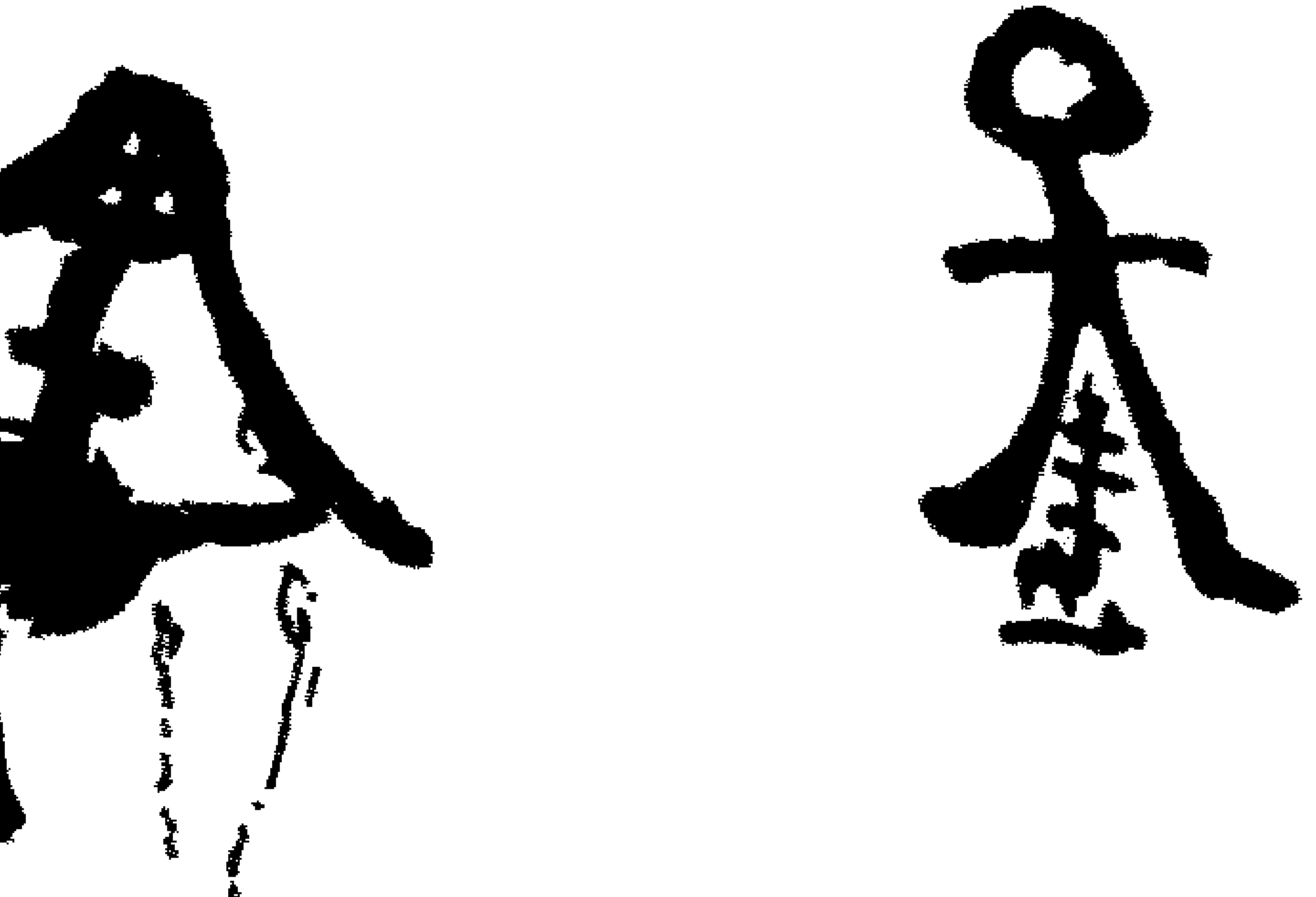


图 2－54　牛角井岩画图像七

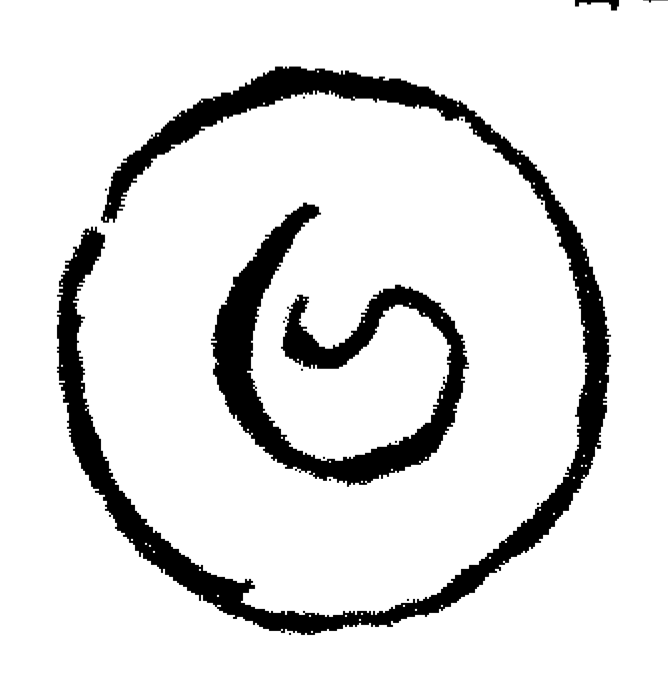




图 2－55　牛角井岩画图像八

四　六枝、丹寨、贞丰岩画

贵州境内岩画的另外 3 个分布点是六枝的桃花洞岩画、丹寨的银子洞岩画和贞丰的“七马图”岩画。由于这 3 个地方的岩画几乎已经消失，因此在本书中也就不着重介绍

当地的情况以及岩画的情况了。

下面我们对这 3 处岩画作一个最简单的介绍。

(一) 六枝桃花洞岩画

桃花洞，在六枝特区人民政府住地平寨镇西北隅。这里是贵州古人类遗址之一。考古学家曾在此发掘出土人类股骨化石一截，石器 240 多件。还有熊、虎、巨貘等 10 余种哺乳动物化石多件。是旧石器晚期、新石器早期的一处原始文化遗迹。

桃花洞高 5 米，宽 8.3 米，深不可测。岩画分布在洞口左右壁上。左洞壁长 1.30 米，高 0.94 米，离地 1.80 米。其上有人、马、虎、鸟等图像，红褐色。右壁上画有太阳、动物等图像。此处图像个体大小同其他地方岩画的图像体积差不多。十几厘米到几厘米不等。现今画面已经全部严重剥蚀，难以辨识了。

下面是六枝特区民委的吴立升同志于 20 世纪 80 年代搜集的一幅临摹图（在此也感谢吴立升同志为我们提供了这幅珍贵的桃花洞岩画局部图）。



图 2－56　桃花洞岩画局部图

（二）丹寨银子洞岩画

银子洞在距丹寨县城35公里处的苗族村寨石桥大簸箕寨附近。清水江支流的南皋河在此流过。岩画分布在南皋河畔的一个洞穴壁上。图像有3个，1为行人，1为人骑马，另一个图像含义不明。岩画亦用红褐色颜料绘制。其形态和尺寸大小同其他几处岩画相近。



图2-57　银子洞岩画骑马图

（三）贞丰“七马图”岩画

“七马图”岩画位于贞丰与关岭交界的花江河畔。有画马7匹，朝同一个方向行进。马的大小高约5厘米，长约10厘米。7匹马大小均等，马背上皆有货鞍，系一队驮马。是一幅接近生活原型的图画。当地老乡说这些图画很早就有的。

第三章

贵州岩画图像的识别与考释

岩画研究中，对画的图像进行识别与考释是十分重要的一环。这个工作如果作得好，可以为解释和通读岩画作一些铺垫。例如在广西古代岩画中可大量见到一些太阳和罗盘形的图像，经过研究者们的考释，将它们识别为是铜鼓的图像，这个识别结果成为揭示这批岩画之谜的重要依据之一。

在贵州这些分布不同的岩画中，我们看到的每一幅岩画都是由一些不同的图像个体共同构成的。其中有些图像会让阅读者一目了然地便知道岩画作者画的是什么东西，而有些图像却使人在理解上颇费心思，特别是那些具有抽象性的符号就更是让人难以捉摸了。在对贵州岩画这种图像文本进行整体上的解读之前，对这些岩画中的个别图像进行识别与考释看来是十分必要的。这项工作应该算是解读岩画的第一个层次的阅读。这有点像为了读懂书而必须先学认识字一样。当然这项工作比起一般的识字来说程序要稍复杂一些，在识别的过程中得运用一些辅证资料和分析的手段。

同时，对岩画中的每种图像进行识别这项工作本身也是在对这些图像进行一种分类。虽然在进行识别的过程中有时候我们是将这些不同的图像从整幅画中抽取出来作一种单子式的研读。但这样做仍然是有意义的，人们将会看

到，在识别考释的过程中自然会引出对岩画所隐藏着的一些内容的解释。比如说岩画作者可能的族属，他们的生活样式、生活环境以及他们的一些神秘的观念等。这对今后从整体上来对岩画作某种更广阔的意义阅读无疑是大有裨益的。

我们大致可以先将岩画中的各种图像粗略分为四大类：人物、动物、自然物、人工物。其中每一类还可再作细分，这在下面的具体识别中自然体现出来。

一 人物

贵州岩画中最易识别并且也不至于会引起误认的是人物的图像。

如果以各类图像在数量上所占的比例来看，贵州岩画中的人物图像占的比例是很小的。这一点同广西左江岩画以及云南沧源岩画的情况大不相同。广西左江岩画中人像占全部图像的95%以上。云南沧源岩画中人物图像占70%以上。根据我们的统计，开阳“画马岩”大小岩口的130多个图像中，人物图像有19个。长顺傅家院岩画中200多个图像中人物图像也只有30多个。关岭“马马岩”岩画图像中人物图像只有8个。牛角井岩画中有人物图像2个。丹寨银子洞岩画人物图像2个。应该说明的是这个数字只是根据我们现场的考察和搜集回来的资料中整理出来的。事实

上由于岩画的自然风化和人为的毁坏，许多图像已经消失了，因此，这个统计不是这些岩画原始面貌的真相。

贵州岩画中的人物图像其造型十分简洁、概括，根据姿态和某些细部的描绘来看有正面像和侧面像两种。一般说来这些人物图像无法辨认其性别和社会身份。但是，在关岭“马马岩”岩画中有两个人物身着筒裙头戴头饰，并且其中一个似乎被绘出隆起的乳房（见图2－45），故可推知这两个人物为女性。此外，长顺傅家院岩画中有一侧身行走之人像，头顶有高高的帽絮（或某种发型），大约亦是女性人像（见图2－25）。正是这几个人物的着装，给我们提供了一点对岩画作者以及岩画中人物的民族身份的信息。

同中国南方少数民族一样，贵州各少数民族大多穿裙装、戴头饰，这种穿着自古皆然。我们认为岩画中的这几位人物的着装，正是史书和古代文献中多有记载的西南土著民族喜穿的筒裙和头饰。

关于南方土著民族的服饰和头饰，文献中有许多记载，这里略举几例。

《史记》中在描述夜郎人的特点时有这样的记载：“魋结，耕田，有邑聚。”之后，《汉书》、《后汉书》亦记载相同，只是将“魋结”记为“椎髻”。其后的历史文献中也记载了濮人的后裔僚人和蒲人的发式为“椎髻”。

唐杜佑《通典·南平蛮典》记：“南平蛮……其人美发，为椎髻。”

北宋乐史《太平寰宇记》卷七十九戎州风俗条记：“戎

州风俗……其蛮僚之类……椎髻跣足。”

《旧唐书·南平僚传》：“南平僚……妇人横布两幅，穿中而贯其首，名曰‘桶裙’。”

宋《溪蛮丛笑》记载仡佬人“裙幅两头缝断，自足而入，阑斑厚重，下一段纯以红。”

清道光《黔南职方纪略》：“打牙仡佬，妇人以青羊毛织为长桶裙。”

《黔书》载有：“（仲家）女人男子以帕束首，……衣尚青，妇人多纤好而勤于织，以青布蒙髻著帽絮之状。”

谢圣纶《滇黔志略》卷二十九《贵州·苗蛮》说：“仡佬，其种不一，所在多有。男女以幅布围腰，旁无襞积，谓之桶裙。花布曰花仡佬，红布曰红仡佬。”

即使是到现在，着裙装、戴头饰或结发髻在贵州各少数民族中仍是十分流行的。



图3－1 半山彩陶上的X光式人物像①

贵州关岭、长顺岩画中这些穿筒裙、戴头饰或结发髻

① 采自吴山：《中国新石器时代陶器装饰艺术》，文物出版社，1984年，第23页。

的人物系贵州土著民族的写照。但究竟是哪个民族一时尚难断定。不过，从岩画所在处的历史、文化、地域、民族环境，以及岩画中图像的内容来看，加之同有关史料记载的对应，是否多少透露出一点信息来呢？

贵州岩画中人物是一大类。在对岩画人物图像进行识别时，我们又将他们分作两类。一类是日常生活中的人物，另一类是非日常生活化的人物。

表现为日常化的人物图像有：

乘骑（见图2－40）、行走（见图2－42）、站立（见图2－11）、揖拜（见图2－3）、猎射（见图2－22）、击物（见图2－24）等。

岩画中的非日常化人物的图像显然有着比较特殊的表现。

关岭牛角井岩画上的人物便属于这种完全非日常化的人物（见图2－50、2－51）。

他们孤零零地存在着，仿佛同周围的其他图像没有什么联系。一个明显的标志是这些人物并没有表现出在进行什么样的活动（如狩猎、乘骑等）。他们同附近那些非虫非兽的图像十分近似，但由于作画人清楚地绘出了他们的五官，故可断定为是某种人物的图像。不过，这类人物显然是精灵似的人物，或者说是有着同人体相似的精灵之类的东西。

这种类似精灵的人物图像在关岭“马马岩”和长顺傅家院岩画中也有表现（见图2－30、2－34）。

在中国远古时代的一些器物上这种形体怪异的人像是很多的（如图3－1）。

国内外有些学者（如张光直先生）认为这类人物图像是美术，是一种典型的与萨满巫师有关的艺术传统。

我们认为贵州岩画中的这类人物的表现亦是在这个传统之内的。因此，岩画中的此类怪异人物，是一种巫师的形象。

二　动物

贵州岩画中动物图像比较多，大约占岩画图像的一半以上。这些动物图像尽管绘制得十分粗糙，但仍然可以根据它们各自的态势以及同人物的关系分辨出它们属于哪种动物。一般说来，与人物离得近一些，关系较密切的显然是家养的动物，而画在离人较远或没有人的地方的则可能是野兽之类的动物。

贵州岩画中的动物图像有以下几种。

（一）马

马是贵州岩画中最引人注目和最有鲜明特征的物象。这一点似乎也反映在对这些岩画的命名上了。虽然“马马岩”、“画马岩”这些叫法是岩画作者之后的人所指称的，但当地的老百姓之所以这样称谓，说明他们对岩画中最突

出的图像——马的辨认是准确无误的。

岩画中的马有的还有骑手乘坐其上，马作飞奔状（见图2－44）。这在关岭和长顺的岩画中表现得最为出色。

有的马没有骑手，但却被人牵赶，或独自昂首阔步（见图2－40）。

从马和人的体积比例关系来看，贵州岩画中的马大多显得比较矮小。只有关岭“马马岩”上的两匹奔马显得高大、雄健。

黔地多山，自古而今，马是贵州山地民族重要的交通驮运工具。贵州马因其矮小劲大，善走山道而备受人们珍视。也曾作为此方珍品献给朝廷。开阳附近的养龙司（古人称马为龙）曾是贵州水西马的集散地。

关于贵州马文献中亦有些记载。清田雯《黔书》下卷载：

水西，乌蒙近于西，故多良马。上者可数百金，中亦半之。其鬻于外者，凡马也。而其上者，蛮人爱之不肯鬻，亦不频骑，惟作戛（祀鬼也），临阵乃用之。蛮死则以殉。水西之马状甚美，前视鸡鸣，后睥犬蹲，膈阔膊厚，腰平背圆。秣之以苦荞焉，啖之以姜盐焉，遇暑渴又饮之以齑浆焉。体卑而力劲，质小而德全。登山逾岭，逐电数云。……有马如此，不可谓非良矣。然而未若乌蒙之异也。乌蒙之马，体貌不逮水西，而神骏过之。食苍筤之根，饮甘泉之水。首如碓，蹄如盂，齿皆黄区，耳则桃记。以平涂试之，夷然弗屑，反不善走，而志在千里，隐然有不受

羁勒之意。

又清张澍《续黔书》卷八：

黔之养龙阬，两山相夹，深池涵焉，尝出神马。

《黔囊》：

黔马小而习险。其形步收敛不敢放蹄，故蹀峻驰危，稳骤不蹶。水西乌蒙最良。而柳阬则产龙驹焉。柳阬在养龙司。

从以上这些文字中可以看出，贵州马有这样一些特点和用途：蛮人宠爱，体卑而力劲，质小而德全，不善走平途，但登山逾岭逐电欻云。其特殊用途是祀鬼，征战，殉骑手。

贵州岩画中大量出现马的图像，也表现出了贵州古代先民们对马的一种特殊的感情，以及他们与马的密切联系。

（二）狗

贵州岩画中狗的形象大多与马的形象十分接近，只是在体积上要略小一些。但也有些狗的形象和姿态表现得非常生动、传神。例如长顺傅家院红崖洞岩画中狩猎场面中的狗便画得非常逼真（见图2－40、2－41）。

从古至今，在南方民族家养的动物中，狗同人的关系恐怕是最为亲密的。狗在古代曾经也是南方一些少数民族所献的贡品之一。

《逸周书·商书》载：

正南、瓯、邓、桂国、损子、产里、百濮、九菌，清

以珠玑，玳瑁……短狗为献。

这说明狗在南方民族中被视为是珍品。南方僚人古时有崇狗风俗。

《北史·魏书·僚传》记有：

僚者，盖南蛮之别种，自汉中达于邛笮川洞之间，所在皆有，……若杀其父，走避求得一狗以谢其母，母得狗谢，不复嫌恨，……大狗一头买一生口（按：生口指奴隶）。

马端临《文献通考》卷三百二十八亦记有：

僚盖蛮之别种；往代初出自梁益之间，……若杀其父，走避于外，求得十狗，以谢其母，然后敢归。母得狗，不复嫌恨。

明嘉靖《贵州通志》卷三说：

仲家……待客以杀犬为敬。

贵州岩画中的动物，除了马和狗是家养的之外，其余的动物都是野生动物。岩画中野兽的形体，姿态各自有别。有些群居，有些参两出没，有些独处。这说明作画者表现的是不同的兽类。可惜由于画法的过于简单和概括，使我们不敢断然判定有些图像究竟呈现的是何种动物。不过，从某些细节和特征以及物象周围环境的暗示上，大致还是可以断定这些野生动物中有虎（见图2－37）、狍子（见图2－16）、鹿（见图2－5）、豺（见图2－12）等。

野生动物除了走兽，还有飞禽。

（三）鹤飞鸟

在开阳“画马岩”上，我们看到一些大鸟的图像。长颈、尖嘴、高脚、脚趾，一一清晰可见（见图2－10）。

在长顺的岩画中表现的飞鸟则是一些小飞禽，并且这些飞鸟在画中显然是作为猎者捕射的对象而画出来的（见图2－22）。

应该指出的是，贵州岩画分布点一带的自然环境，无论是植被生态还是动物生态，同从前相比已经发生了很大的变化。我们在考察岩画时曾向当地人专门询问过这些地方的生态情况。从当地老乡告诉我们的情况中得知确实是今非昔比了。

例如长顺傅家院，该地山势比较平缓，山间零零星星分布着一些小型坝子。如今这一带的山基本上已成秃岭，到处山石裸露，只有一些矮小的灌木、刺丛、野草生长其上。但是，过去这里曾发育着大片的森林，各种野兽、飞禽生长于斯。甚至就是在几十年前这里的生态还是相当不错的。据当地农民许明忠（五十多岁）回忆说：他们小时候经常在山林中碰到老狍、豺狗、野猪，甚至老虎。现在已不见这些动物的踪影了，只是在村寨不远的山上还能够随处看到需几人才能合抱的大树根基。

又开阳平寨乡的老人告诉我们说，这里原来有很多的大树，20世纪50年代砍代了许多。如原有的一口天大旱时也不会干的大泉水便是因为树木的破坏而干涸了。当地人

这样说："树不得了，龙（按：指水）跑了！"

可以推想这些岩画分布处过去的生态环境曾是相当好的，古时或早一些时候，良好的自然环境必然养育了大量的野生动物。贵州岩画中一再出现的各种野生动物，以及狩猎的场面，说明当时制作岩画的人是经常举行狩猎活动的民族。而岩画便是对这种生活场景的一种忠实的记录。

三　器物

贵州岩画中所反映出的器物不是太多，计有腰刀、弩箭、马鞍、马槽、杵棒、铜鼓等。

（一）腰刀

长顺傅家院岩画中有四个人物，其中一人骑马奔驰，其他三位牵马步行。他们的腰间都横挎着一长形物件。推想应该是猎手佩戴的腰刀（见图2－41）。

（二）弩箭

见于长顺岩画中的持弩射猎者。一图在白崖洞岩画处，另一图在红崖洞岩画处（见图2－40）。

（三）马鞍

贵州岩画中的马大多是裸体，但长顺和开阳岩画中有

些马匹背上有鞍（见图2－42）。

（四）马槽

仅见于长顺红洞岩画。画中有一线描的大马，马嘴下有一物，断为马槽（见图2－39）。

（五）棍棒

长顺岩画中有两个人物附有棍棒。一侧身行走之人，肩扛一长棒，不知作何用途；另一人双手举一棍棒，棒一头小一头大，举棒人作撞击状，棍棒大头处有一铜鼓形物件（见图2－24、2－25）。

（六）铜鼓

长顺岩画中正面最醒目处，绘有一圆形器物。前述持棒撞击者似正撞击此物（见图2－24）。从形状上看，推断此圆形器物可能是西南民族常用的铜鼓。

关于铜鼓的图像，在广西左江岩画中最为多见。计有二百多面。一般作圆圈状，圈内中心有日体，日体外有芒体。这一点同长顺岩画中的这个圆形物是一样的。这是一面有日体九芒的大铜鼓。

中国古代南方民族多有使用铜鼓的习俗。故凡是南方民族居住的地方，都是铜鼓分布的地区。古代文献中皆把铜鼓归属于蛮夷器物。古代文献中有这方面的大量记载。

《旧唐书·南蛮列传》载：东谢蛮宴聚时“击铜鼓，吹

大角，歌舞以为乐。”

《宋史·蛮夷传》中曾记录到贵州少数民族有疾病时不是延医抓药，而是“但击铜鼓沙锣以祀神鬼”。

蒋信铦《黔轺纪行集》中有“铜鼓声中赛竹王”的诗句。

考古学界在贵州、云南、广西、湖南等地都发掘出大量的铜鼓。事实上，时至今日，铜鼓仍然是西南少数民族同胞普遍使用的器物。

如果长顺岩画中的这幅圆形图像真的是铜鼓，那么，这幅图当是贵州先民们使用铜鼓的又一种历史文本的记录。

四　房屋

关岭“马马岩”岩画中有两个斗状形图像，引起的猜测颇多。有人认为是火堆，[①] 有人认为是鼎或匣子。[②] 当地老乡说是粮仓。我们倾向于后说，认为那可能是一种建筑图像，即南方古代民族的“干栏”式建筑图像。

下面我们就这个问题作一点考证。

大家知道，在远古时代，岩画的功能近似文字，其造型方式，形状构型多与我国古代的象形文字有默契相合之

① 见吴正光：《贵州境内几处崖壁画》，载《贵州文史丛刊》1986 年第 4 期。

② 见蒋永康、蒋国维：《马马岩壁画探讨》，载论文集《夜郎史探》，贵州人民出版社，1988 年 12 月。

处。在我国大量的岩画图像中可见到很多与甲骨文、金文中相似甚至完全相同的图形。[①] 我国古代南方，尤其是多山的蛮荒地带，由于环境所致，人们将居住的房屋建成“干栏”式。这本是利于生存的一种文化选择。这种民居建筑的特殊形制给人们留下了深刻的印象。我们今天看到的南方的“南”字，其原型正是古代南方的干栏式建筑。这在甲骨文和金文中看得尤其明显。作为一种状形的图像，“马马岩”上的这两个物象同甲骨文、金文中的“南”字在形制上有着惊人的相似之处。这种现象使我们更加确认这两个图物是干栏式建筑的看法。

这里试比较三种图形的形象：



图3－2 甲骨文、金文中的“南”字字形与“马马岩”岩画中的干栏建筑

从甲骨文、金文的“南”字字形上看，像南方民族居住的干栏之形，上为草盖的顶，下为层楼。“南”为“栏”、“阑”的本字。后借为表示方向的南字。中国南方民族包括

① 参见陈兆复：《写在〈中国岩画〉出版之时》，载《光明日报》1989年11月14日。又参见宋耀良：《中国岩画与甲骨文、金文》，载台湾《历史月刊》1990年，总32期。

贵州在内的所有山地民族自古到今居住的就是这种干栏式房屋。这方面古代文献亦多有记载。

《魏书·僚传》："僚者盖南蛮之别种……散居山谷……依树积木以居其上，名曰干栏。"

《旧唐书·南蛮西南蛮列传》："南平僚者……土气多瘴疠，山有毒草及地虱蝮蛇，人并楼居，登梯而上，号曰干栏。"

宋《溪蛮丛笑》记有："仡佬以鬼禁，所居不着地，虽酋长之富，屋宇之多亦皆去地数尺。以巨木排比……名曰干栏。"

《清一统志》云："僮与瑶异类，……居室无问穷富，俱喜架楼，名之曰干栏。"

我们在考察"马马岩"岩画时看到附近的村寨中有许多人家的房屋仍是干栏式。因此，无论是从历史、文化、民俗，还是从古代符号的形制上看，将"马马岩"上的这两个图像释为干栏式建筑是有所依据的。岩画附近的老乡说这两个图像是粮仓，这种直观是很准确的。贵州农村寨子中的粮仓，底部离地数尺，这亦是干栏式建筑的一种变体。

五　田畴

长顺傅家院岩画中有一幅图像是颇值得推敲的。这是

一幅高约45厘米，宽约30厘米的不规则条块状之三角形图像。奇妙的是从这幅图形的地方侧身望去，眼前的一坝田畴的形状几乎同这幅图的形状是对应的。

假如这幅图所描绘的果真是田畴而不是其他事物的话，那么，我们从这壁岩画中看到的便是农耕文化的事象了。事实上贵州这块土地上很早便有了较为发达的农耕文化。《史记》中所记载的夜郎之民是“椎髻、耕田、有邑聚”。从历史上看，古夜郎的中心地带在今盘江（古称豚水）流域。而盘江流域曾先后是古代濮人和布依族人的祖先聚居的地区。贵州考古学界曾在这一地区发掘出一些与耕作文化有关的器物，这批文物中有青铜犁、锄和铁制的锄、锸、铲等适用于稻田耕作的农具。更说明问题的是在发掘出的汉代青铜器物中有一件便是一具完整的稻田模型。这与《史记》的记载互相印证，说明这一地区古代便生养着种植水稻的农业民族。

布依族来源之一的骆越人，其名称的由来便同因垦食“雒田”和其活动地区多“骆田”而有关。“雒田”与“骆田”音通。“骆越”之意，就是“垦食雒田的越人”。红水河流域的广大地区皆有骆田存在。布依语中称山间所形成的谷地为“洛”（luz^6），“洛”、“骆”音同，意即“骆田”，即是山谷里的田。布依语称为“那洛”有“纳洛曼”、“纳骆如”等田名。古代人们将食骆田的越人称之为“骆越”，其义在于区别于“闽越”、“于越”、“滇越”。

我们认为傅家院岩画中的这幅图极有可能反映的就是

仡佬人祖先或布依祖先农耕文化的事象。

这里似乎牵涉到一个问题，即岩画作者族属的问题。究竟这幅岩画是布依族的先人对自己生活的摹写呢？还是夜郎地区的另一支古老民族僚人（仡佬祖先）的摹写呢？这个问题一时尚难断定。当然，民族学界也有仲僚同源濮人之说。这是一个复杂的问题，这里无法讨论。

六　自然物

贵州岩画中有一些形状如太阳的图像。它们分为两种：一种是实心圆形物，另一种是空心圆形物，周围有许多光芒体。

开阳“画马岩”岩画中这种太阳形图像共有十个（见图2－15）。

从图像上看可以直观地认知为画的就是太阳。但为什么在该处岩画中同时画出这么多的太阳，其中必有奥秘。中国古代神话中以及一些民族的神话传说中，有对天上有多个太阳的描述和想象。比如“羿射十日”的传说。

其实，太阳是岩画中经常表现的一个母题。这在全世界的岩画中都是这样的。中国岩画无论是北方的还是南方的，太阳以及同太阳有关的符号更是一个不衰的主题图像。例如江苏连云港将军崖岩画中就有许多太阳的图像。

又如内蒙古乌海市桌子山石刻岩画中亦有多个太阳形

人面图像。

中国几大新石器时期的文化遗址中，如东方的大汶口文化区、南方的河姆渡、良渚文化区，西方的马厂、马家窑文化区等，都出土有大量的同太阳图像符号有关的文物。这种现象使得有些学者推论认为中国远古时代曾经存在一元的太阳神话信仰。①

岩画中的太阳除了可以解释为是太阳神崇拜的一种反映，还可以有别的解释的可能。比如说可能是某种季节转换的符号，或者可能是某种“仪式历法”的标志。关于这些可能性我们在后面的章节中再作讨论。

七　符号

英国著名的图像学大师 E. H. 贡布里希在《秩序感》一书中这样说过：“没有什么东西能比那些已被遗忘了意义的、神秘的象征符号具有更强烈的吸引力。有谁能说明在这些不可思议的形状和形式里包含了古人哪些方面的智慧？”

确实，岩画研究中最令人感兴趣同时也是最使人头痛的，大概就是岩画中那些抽象的符号图形了。贵州岩画中除了具象性的图像之外，还有不少抽象性的图像。这些形

① 见何新：《诸神的起源》，生活·读书·新知三联书店，1986 年 5 月。

象奇特的符号似乎包藏着更多的秘密。但要想真正的读懂它们显然是非常困难的。

这里我们将贵州岩画中出现的各种抽象符号列出来，以供有兴趣的研究者们去研究它们。

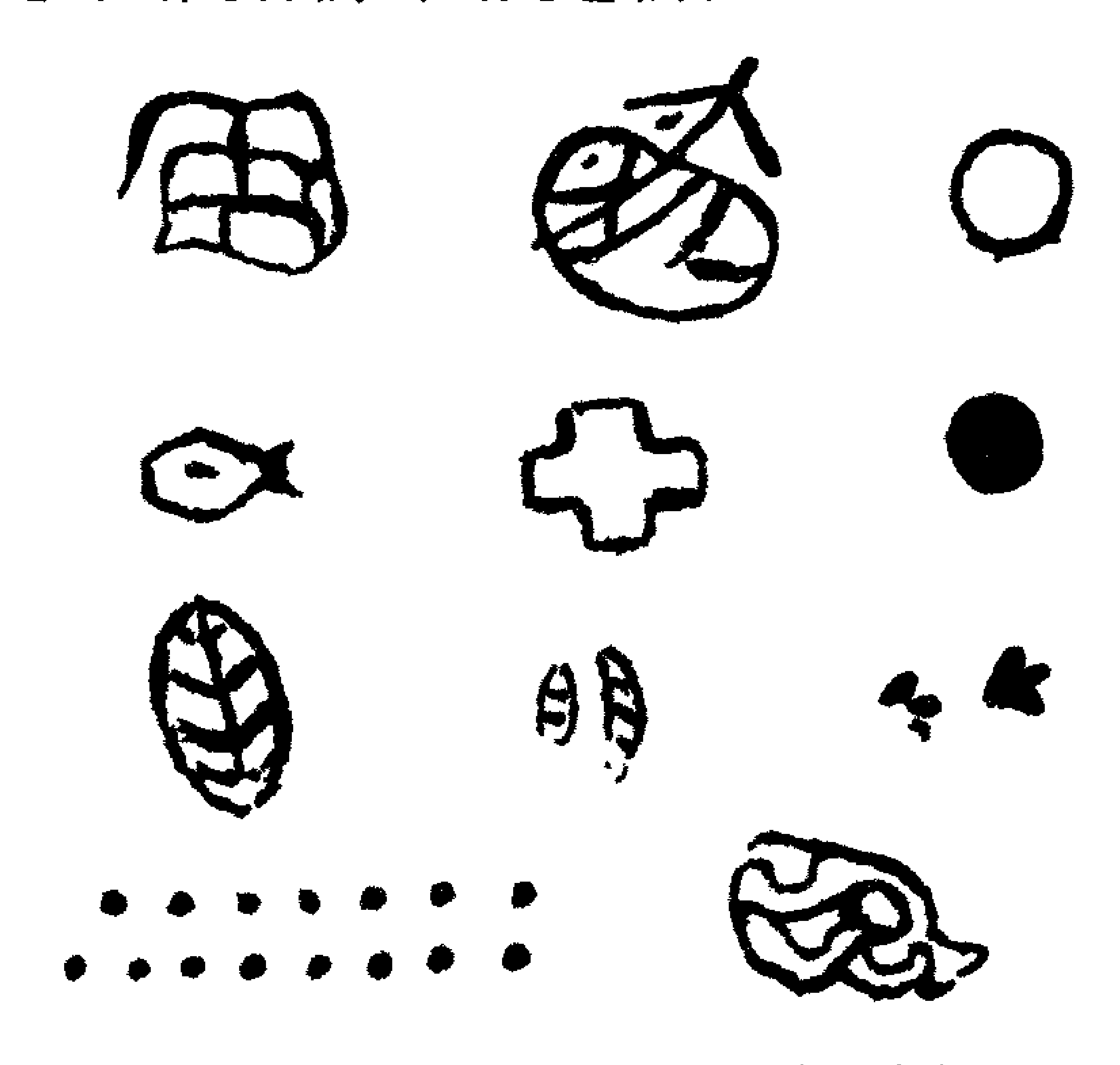


图3-3 开阳“画马岩”岩画中的符号

说实话，贵州岩画中的这些符号，绝大多数对于我们来说已经无法理解它们在这一个岩画文本中的含义了。用符号学的理论来说，就是我们尚缺乏一套和这些符号的作者一致的编码系统和解码系统，因此也就无法建立起对它们的认知。对于阅读和理解这些抽象符号，其困难正像我国原始文化研究者朱狄先生所说的那样，“抽象符号的难题不在于去解释某些与原型事物有联系的符号，而在于去解释那些一眼看去既不是信手涂鸦，又很难辨认它与现实事物有任何联系的符号。这样的一些符号是极难索解的。因为我们对当时的原始狩猎艺术家的心理状态一无所知。我

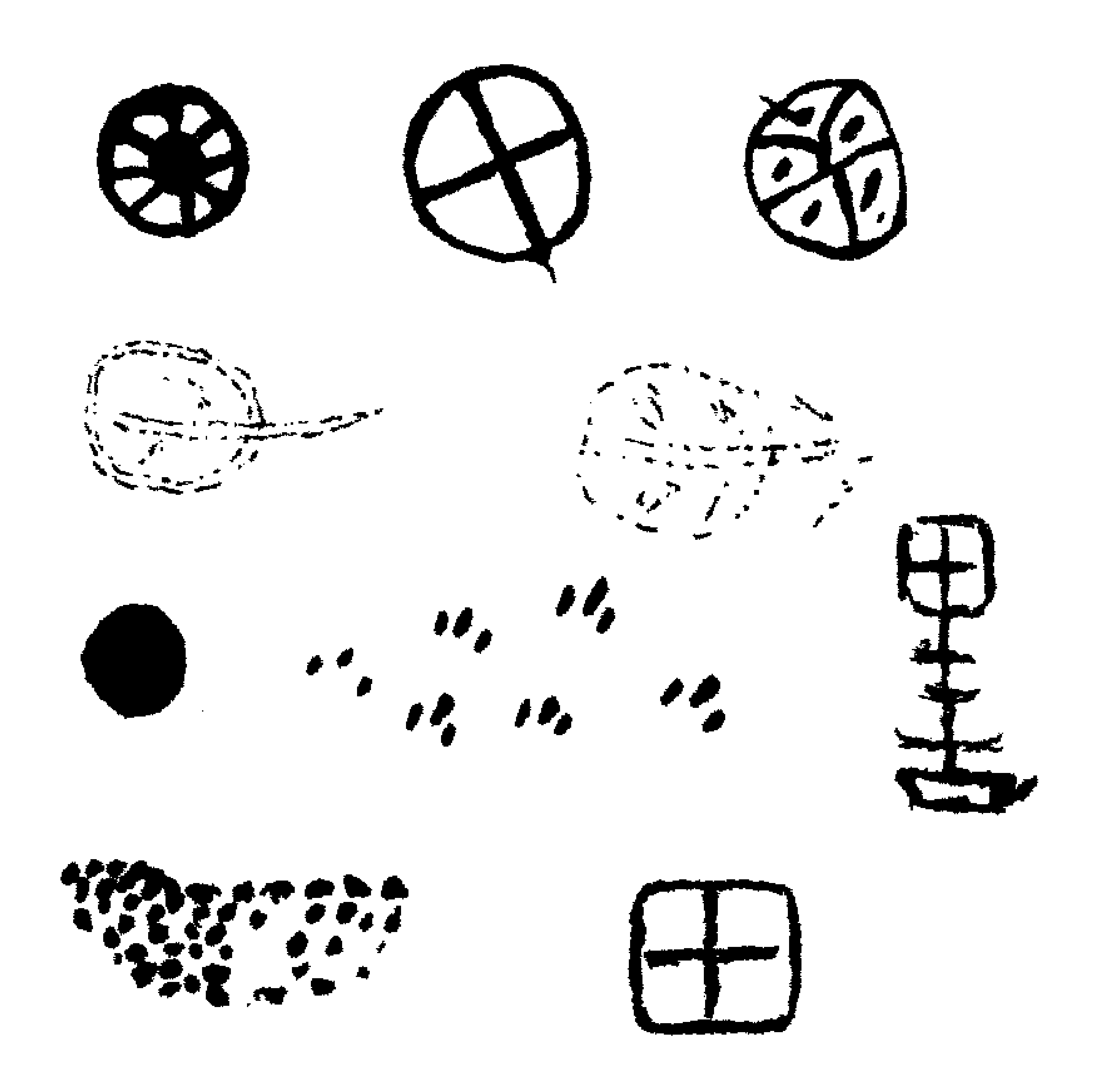


图3-4　长顺傅家院岩画中的符号

们以为他们在一种幻想的世界中旋转，实际上旋转的倒是我们。例如上面这幅抽象符号就是一个典型的例子。它几乎是排斥对它的分析的。无规律线条的蔓延在其他岩画中也常见”①。岩画中的抽象符号固然难以解读，但这并不等于说对此我们就完全无能为力，无所作为了。事实上，古

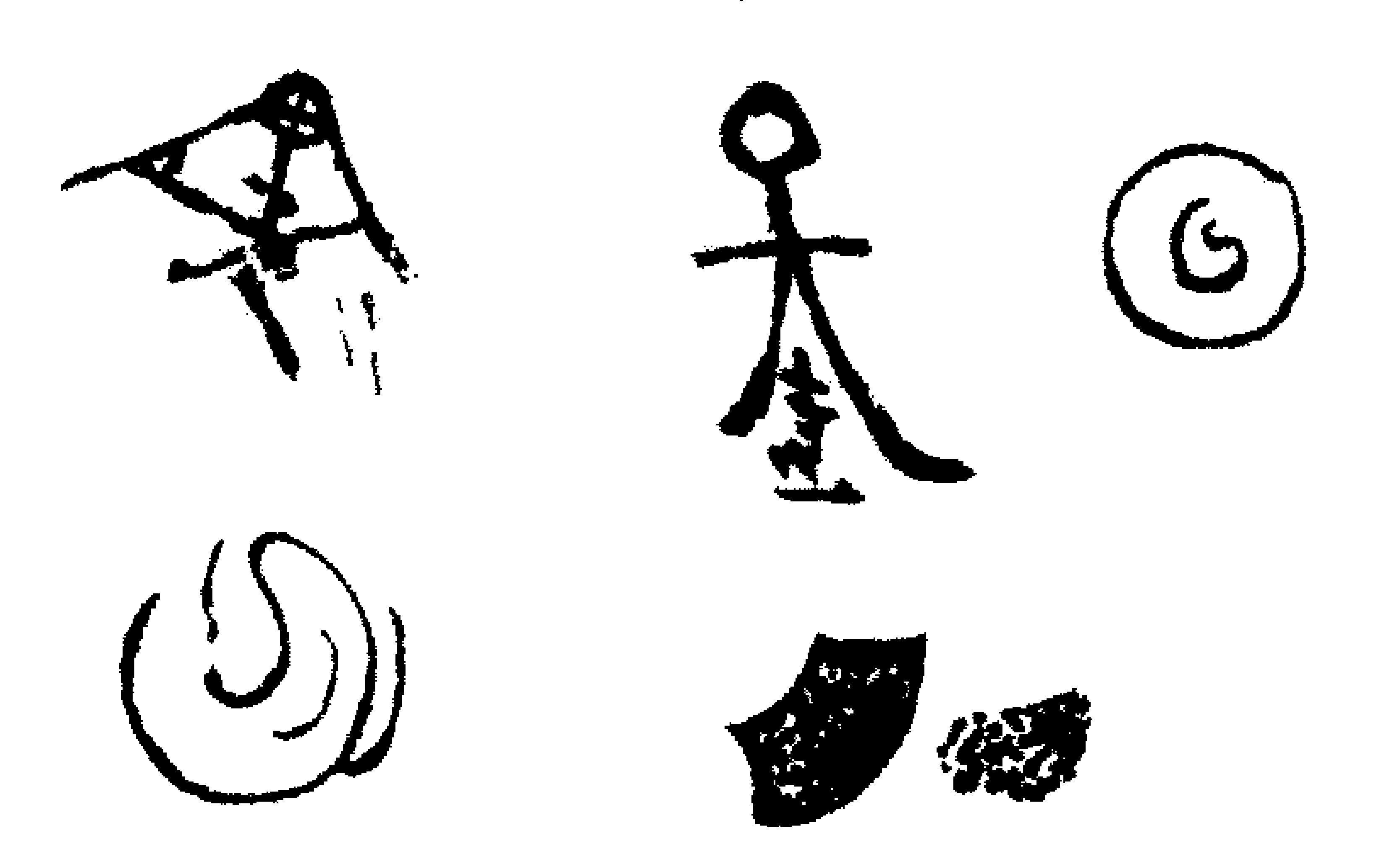


图3-5　关岭牛角井和“马马岩”岩画中的符号

① 朱狄：《原始文化研究》，三联书店，1988年2月，第265页。

代人类创造的某些抽象符号，除了在具体的某种器物或图画中具有它在这个文本中由上下文之间给定的特指含义之外，它自身由于积淀着深厚的文化内容，因而使得这些符号本身便具有丰富的意义。这也是这些符号本身只能是抽象性和象征性的原因。

奇妙的是在初民社会中产生出的一些符号竟有着跨文化、跨种族、跨地域的性质。这种现象引起了人文学者们的极大兴趣。由此亦建立了种种理论来解释这个现象。瑞士心理学家卡尔·古斯塔夫·荣格把这种具有泛人类性的原始符号图案，称之为是深藏在人类无意识中的某种原型（archetype）。原型说为人们提供了解释这种现象的一把钥匙。



图3-6 智利复活节岛岩画中的抽象符号

正是在这种理论的启发下，我们觉得完全可以用一种更广阔的文化视角来观照贵州岩画中的抽象符号。这样或许可能会获得一些意想不到的收获。

贵州岩画中有两类型抽象符号是值得专门提出来讨论的。它们是：



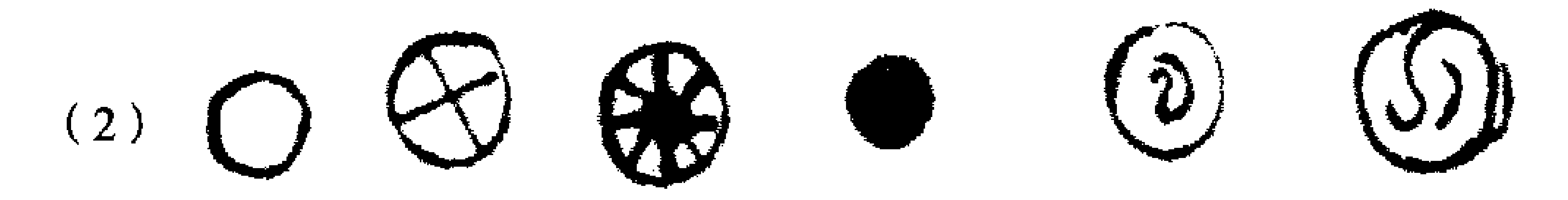


图 3－7　十字形或亚字形符号以及圆圈形及其变体符号

这两个图形显然都是一种泛人类性的文化符号。

首先看一看亞形符号：可以说亞形符号（有的学者称之为十字形，有的学者称之为亚字形），是一个具有跨文化性质的符号，它是整个人类共同的对某种文化意识的表达。

这个图像在东方和西方都有大量的表现。在世界许多古老民族文化出土的各种器物中都可以看到这个符号的出现。

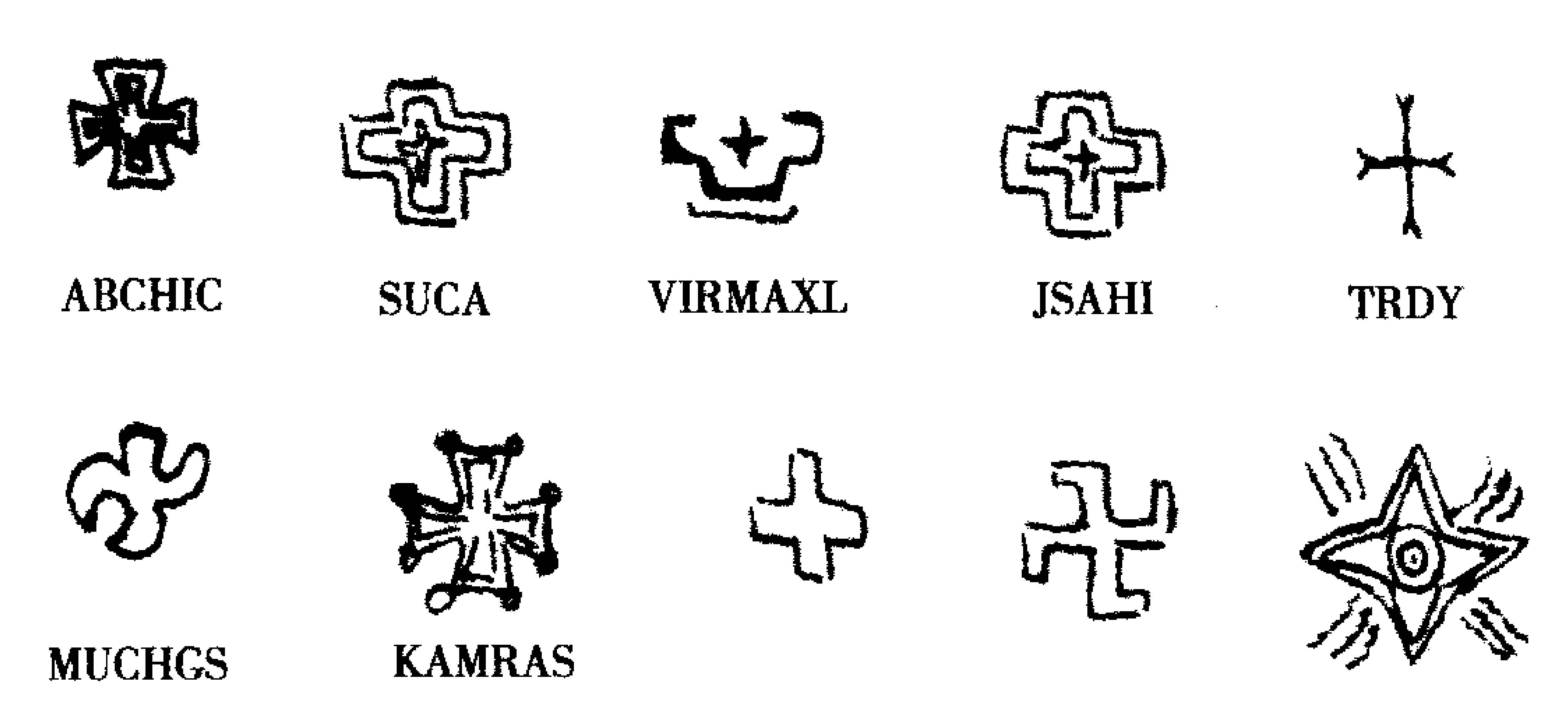


图 3－8　世界古老民族文化中的亞形符号①

---

① 公元前2000年以前的十字纹样，采自贡布里希著《秩序感》中文版，浙江摄影出版社，1987年，第422页。

在中国十字形图形也常见于商周甲骨文和青铜器铭文中。

十字形图形在仰韶文化、良渚文化、龙山文化的陶器上皆有发现。

在中国南北方岩画中也皆有发现。

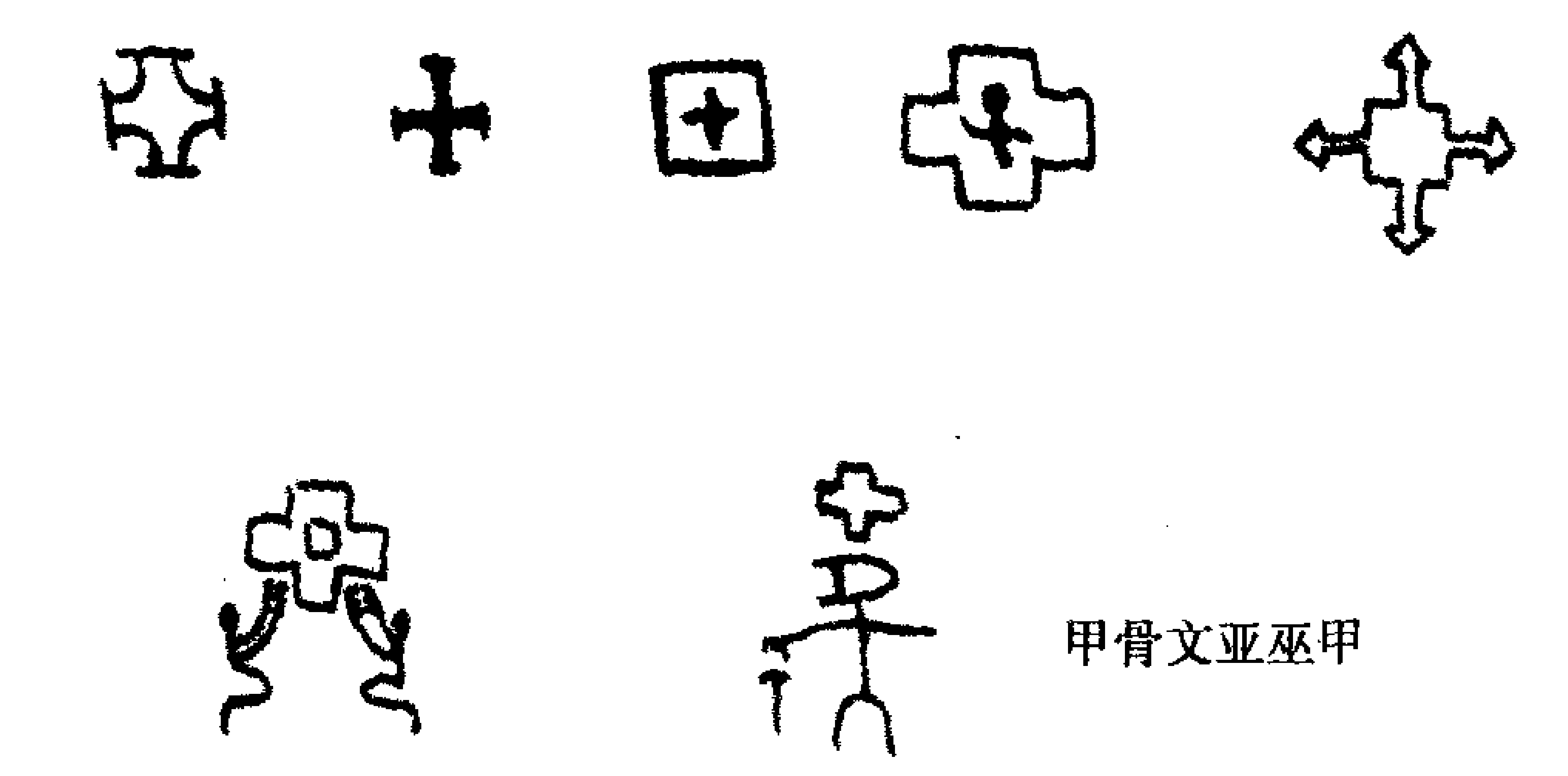


图 3 -9　中国商周甲骨文和青铜器铭文中十形符号

关于十字形符号，考古人类学、文化学、神话学的学者们一般认为是一种太阳崇拜的符号。此外，还有另一种解释，认为它们是人类史前时代用来象征宇宙空间观念的神圣符号。张光直先生在《说殷代的“亚”形》一文中以及叶舒宪先生在《中国神话哲学》一书中对此有专门的论述。他们从中国古代建筑“明堂”的结构中，发现亚字形结构在各种变体中始终保持不变，又从对“明堂”的文化功能和文化理论上考察，得出亚形符号正是中国古代先民的一种宇宙模式的缩影的结论。

美国学者艾伦（Sarah Allan）认为亚形是代表宇宙中心的象征符号，其根据仍是把亚字当作五个方块（东、西、南、北、中）拼合而成的。

这种说法实际上是与宇宙明堂说是暗合的。[①] 从世界范围内来看，说亞形图是宇宙模式的象征符号，一个有力的论据是美洲古印第安人的宇宙图。它也是一个典型的亞形图案。

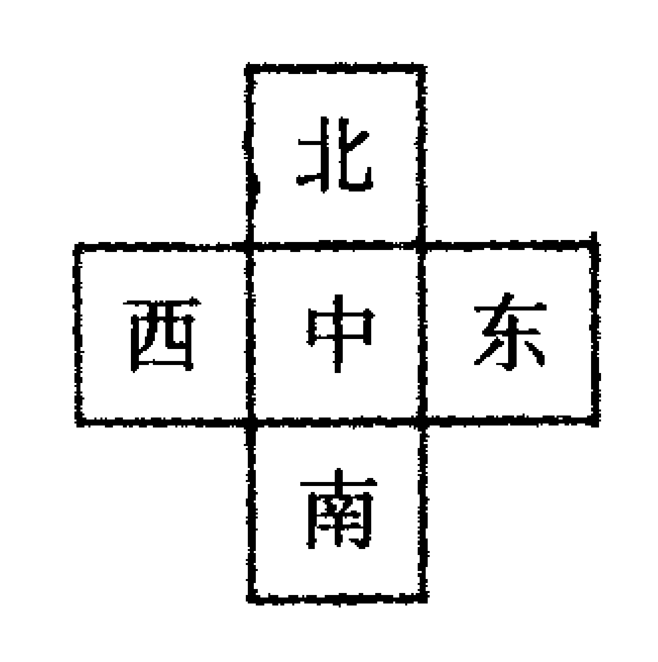


图 3－10　认为亚形是代表宇宙中心的象征符号

下面再看看圆形符号：

毫无疑问，圆形符号也是一个最常见的具有跨文化性质的符号。关于把圆圈图像作为一种跨文化的原型来考察，西方符号学学家威尔赖特的发言具有权威性和代表性，他说“在伟大的原型性象征中最富于哲学意义的也许就是圆圈及其最常见的意指性具象——轮子。从最初有记载的时代起，圆圈就被普遍认为是完美的形象。这一方面是由于其简单的形式完整性，另一方面也由于赫拉克利特的金言所道出的原因：‘在圆圈中开端和结尾是同一的。’当圆圈具象化为轮子时，便又获得了两种附加的特性：轮子有辐条，它还会转动。轮子的辐条在形象上被认作是太阳光线的象征，而辐条和太阳光二者又都是发自一个中心的生命渊源，对宇宙间一切物体发生作用的创造力的象征。轮子在旋转中有这样一种特点，即当其轴心固定时，辐条和轮圈的运动是完全规则的。这一特点很容易成为一种人类真理的象征——找到一个人自己的灵魂的静止的核心就等于产生出

① 艾伦：《谈殷代宇宙观与占卜》，1987 年安阳国际殷商史讨论会提交论文。

他的经验与活动的更为稳定的秩序”。①

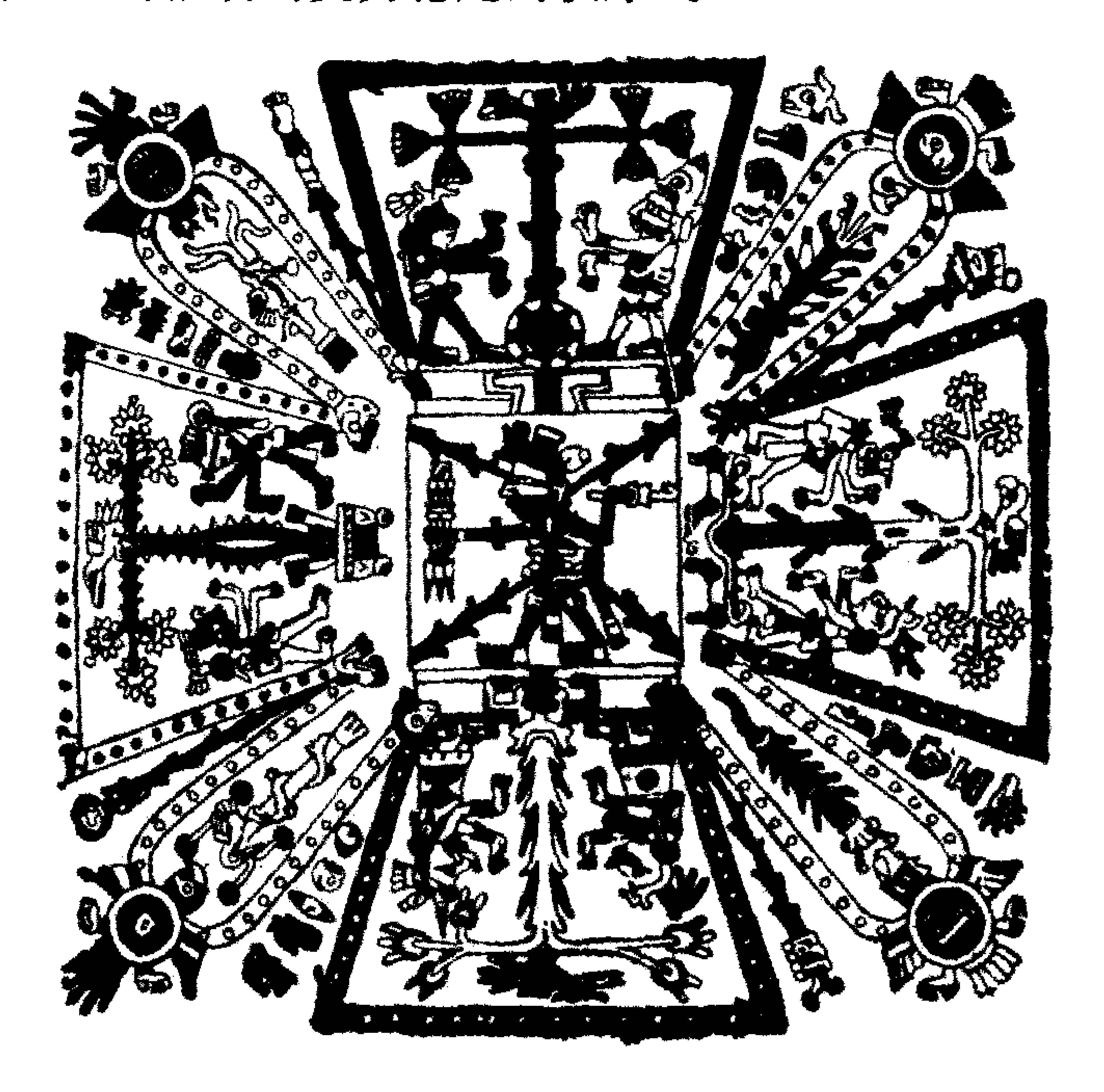


图 3－11 印第安人的宇宙图

（美洲古印第安人的宇宙图。十字代表天地四方。中心之神是光明神，火神——上帝。上方代表阳界和天堂。下方代表阴界和夜晚。右方代表死神，左方代表魔界。采自何新的《诸神的起源》第 17 页）

荣格把这种圆圈图形看作是人的深层心理之中的一种原型。荣格用了一个东方的术语来对这种原型命名——曼陀罗（Mandala）。曼陀罗是个梵语词，意为魔圈。它的象

① 威尔赖特：《隐喻和现实》中译本，见《神话原型批评》，陕西师范大学出版社，1987 年，第 229 页。

征符号系统包括了所有安排在同心轴上的圆形，以及所有呈辐射状或球形状的排列和所有带中心点的圆圈。曼陀罗是最古老的象征符号之一。其独特之处在于它的表象超越于时间、国度、文化与个体而广泛存在。这种普遍性使曼陀罗发展成为一种所有人类成员都共有的无意识的一个部分。

那么，这种藏在无意识深处的原型被表象出来作为一个符号时，它究竟象征着什么呢？荣格认为这个符号代表的是神性与自我的一种统一整合。在东方，曼陀罗是佛教徒将它用在瑜伽仪式上作为坐禅的辅助物。在西方，基督教中也有曼陀罗图像。在中世纪早期的基督教曼陀罗图像上，耶稣位于图案中心，他身边有四位福音传教士。代表这四位传教士的象征符号分别位于东西南北四边。从历史上看，曼陀罗图像用作象征符号代表的是神性，采用曼陀罗图像是为了从哲学上阐明神性，也是为了表明对神的崇拜和敬仰。①

荣格认为“以天体圈之完整加上大地之方正，连同四个原则或因素或精神特质，便表现出了完整与联合。因此，曼陀罗便享有调和性符号的尊位。……曼陀罗是某种态度的表达，我们情不自禁地会称之为‘宗教’”。按照荣格的结论，这种心理是超越个体文化之一切差异，超越个体意识的一种深层现象。曼陀罗这样的形式即是人类所有成员

① 参见贡布里希：《秩序感》中译本，浙江摄影出版社，1987年，第423页。

共有的对大脑结构的精神表达。这种“四位一体”所表达的完整性与全体性便代表着神性的自我。因此，我们才能到处都见到曼陀罗形式。

当文化学家们从人类学的角度揭示出曼陀罗的文化含义时，另一位研究幼儿绘画的学者从绘画发生学的角度揭示出了曼陀罗的另一种含义。凯洛格这位加利福尼亚幼儿园的教师在幼儿绘画的过程史中看到了曼陀罗图像的构成起源。当人们都在认为幼儿是在胡乱涂抹时，她则把全世界幼儿的涂抹归纳出几十种基本式样，并分析出这些涂抹在画页上的十七种结局。接着她仔细研究了这种种不同涂抹的并置和相互置人的现象。在各种合体中，凯洛格发现在有了圆形、长方形、三角形、十字形这样一些基本结构之后，便会有六十六种可能的并置或相互置人方式。但并不是所有的混合都以相同的次数出现的，只有曼陀罗是种种并合例子中出现最多亦是最好的。这即是说曼陀罗不仅在合并中出现最多，而且更重要的是，曼陀罗似乎代表了一种“并合行为”的主要倾向，最简单最有平衡感的图形——当相互并合时——便会产生出曼陀罗形状。①

显然，荣格和凯洛格都认为曼陀罗的出现是必然的。不同的是，荣格的理由是曼陀罗是以密码的形式置于人的神经系统中，它的功能是解决人们关于存在的谜，荣格并把它推广到他的文化和宗教的解释中。而凯洛格的理由是

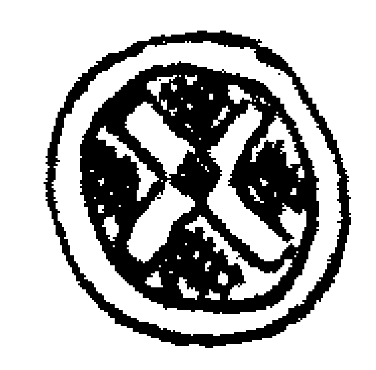
① 参见加登纳：《艺术涂抹》中译本，中国商业出版社，1994年，第60页。

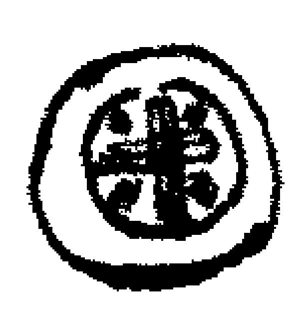
曼陀罗是每一个正常和一些非正常儿童都必然经历的，寻求秩序与和谐的那种画画进程中的正常结果。

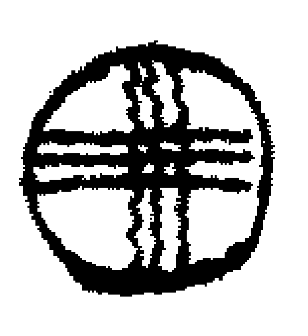
我们认为，其实这两种关于曼陀罗的解释是有某种一致之处的。即曼陀罗是表现人对秩序与和谐的一种最原始的冲动和渴求的表象。通过对曼陀罗的分析，荣格的理论揭示出的是文化的、种族无意识深处的宏观宇宙秩序，而凯洛格的理论揭示的是个体的人微观小宇宙（幼儿心灵）的秩序。从更深度的意义上来看这两种宇宙秩序在本质上是同构的。因此，它们的表象世界也是同样的也就不足为奇了。

在中国乃至世界范围的岩画中，同贵州岩画中几乎同形的曼陀罗图像是很多的。这显然不可能是一种偶然的巧合。

此外，我国新石器时代器物的装饰图案中亦可见到各种变体的曼陀罗图像。





马厂型陶纹图　　屈家岭型陶纹图　　仰韶型

图 3－12　我国新石器时代器物装饰图案中的曼陀罗图像

关于十字形符号和曼陀罗（日形图）符号，有的学者把它们看作是一种符号的两个表现形态。它们皆是表示太阳的象征符号。其文化的理念是表现对太阳神信仰的崇拜。这种解释也有一定的道理。假如用这种观点来看，那么，

日形图的几种变体的关系可以这样排列：

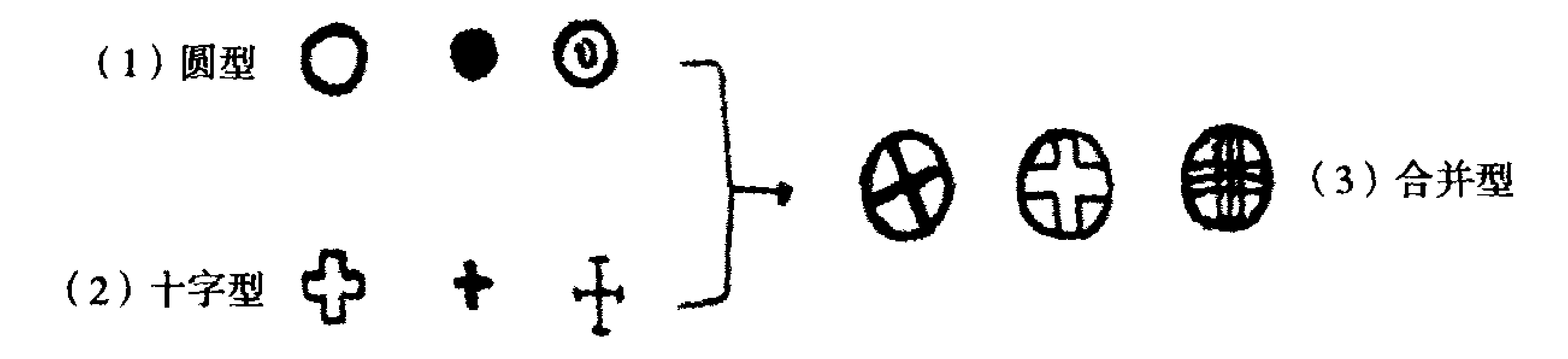


图 3－13　日形图的几种变异体的关系

从考古发掘出的资料来看，第三种即合并形日形图像的变体是最多样的。这里就不一一列举了。

第四章

贵州岩画的文化学释义

在研究过程中，对岩画中的各种图物进行识别与考释固然十分重要，但是研究和解读却不能止于从岩画中认出那些与熟悉的现实物象相似的东西，并满足于这种复述。应该说更有意义的工作是对岩画包含着的全部文化意义进行解释性的阅读。每一个从事岩画研究的人，最强烈的愿望之一恐怕就是对他所研究的这个文本进行语义上的破译，即想知道岩画作者通过这些图画告诉人们的究竟是些什么。但是，一旦面临岩画时，人们总是会感到这个工作实际上是一个非常困难的课题。它在令人兴奋的同时又让人望而生畏。

虽然总的看来贵州岩画具有很强的叙事性，但是它们到底叙述了些什么样的事情，却不是那么容易读出的。在没有弄清楚作画人的族属和作画的年代，以及作画人的历史文化和他们的来龙去脉的情况下，要想对这些岩画叙述的语义进行还原的解读是不可能的。因此，到目前为止，有关对贵州岩画的种种解释，只能称得上是一种猜测，或者说这些解释只是现代人用自己的意识和眼光对岩画作出的某种任意性的解读。其中用审美的眼光来阅读的就更多但也更不准确了。我们知道，从审美发生学的意义上来说，人类早期的岩画与其说是一种审美的创作，毋宁说它们是具有实用价值的文化产品，是一种符号系统，一种“语

言”。有的学者将其称之为“文字画”（picture writing），亦叫图画文字。这有一定的道理。

我们认为贵州岩画是贵州古代无文字民族的一种符号创作，其作用是表达某种观念或传达某种信息。毫无疑问，它们还不是一般美学意味上的图画，而是具有多种文化功能的符号体系。如是看来，对它们的解读，只有小心审慎，才可能逼近破读它的语义。

在有关贵州岩画中的关岭“马马岩”的考察研究中，存在着几种解释。这些解释在方法上看是一种典型的想象性阅读。这里我们将这几种解释作一简单的述评。

贵州省文物管理委员会的吴正光先生认为“马马岩”岩画是一幅“放牧图”。他是这样描述的：“纵观全图，似为一幅放牧图，年轻力壮的骑手，跃马扬鞭，跑在最前，其后有马紧跟，惊动飞鸟。老人、小孩刚刚出动，小孩为能跟随大人上山放牧而欢呼雀跃。妇女留在住地做饭。不能上山的女孩，守着大人做家务。”① 很显然这是一种主观色彩很浓的读法，充分发挥了自己的想象力。但这种解释不足为训。因为古代岩画一般都用来记录或叙述非日常性的活动或重大的具有特殊意义的事件，如战争、狩猎、宗教祭典、迁徙、诉讼、法术等。而“放牧”、“做饭”这种天天必行的小事似乎没有专门作画的必要。现代形态的艺

① 吴正光、庄家如：《贵州境内几处崖壁画》，载《贵州文史丛刊》1986年第4期。

术绘画几乎什么都可以入画，审美是主要目的。而原始形态的岩画却不是出于审美的目的而制作的。“马马岩”壁画当然不是为了审美的目的而画的。那么，它是出于何种目的而作的呢？有人作了另外的解释。

贵州的一些体育文史工作者在对贵州古代岩画进行考察研究之后，认为这些岩画再现出的是一幅幅古代南方山地民族从事体育活动的场景。其中“马马岩”上的两匹奔马图便被解释为“赛马”。[①] 诚然，从体育史尤其是从体育发生学的角度来看，早期人类的一切活动（从打制工具、战争、狩猎、舞蹈、劳动、游戏到竞技）皆可算是体育（physical coulture）。但这只是一种广义的人体文化，用此解释贵州岩画的内容未尝不可，但由于这里的“体育”只是一个过于宽泛的概念，因此实际上“体育说”这种过于专业性的解释所提供的信息太偏窄。特别是具体到“马马岩”岩画，这种解释几乎没有什么用。

此外，有的历史研究者也从史学的角度对“马马岩”岩画进行了探究性的阅读。在《马马岩壁画探讨》一文中有这样的解释：“结合夜郎历史查证，我们对这三幅画作出如下的解释：这可能是夜郎王多同在汉武帝时入朝受封之后，得到汉武帝的赏赐，满怀喜悦和荣耀赶回故土。这壁画，就是对上述事件的写照和记录。”[②]

---

① 《贵州体育史料》1985年第5期。

② 蒋永康、蒋国维：《马马岩壁画探讨》，载论文集《夜郎史探》，贵州人民出版社，1988年。

“马马岩”所在地的北盘江一带，古时为夜郎国领土，由此而联系到岩画内容之解释是很自然的。应该说将岩画的解读置于历史、文化、民族等背景中来考虑是一种可取的方法，可惜文章作者之目的并不是想解决“马马岩”岩画的含义问题，而是根据一些历史记载和作者自己对画面的想象作一简单对应，以此推断古夜郎国所在地。作者的目的是解释史学界的一大悬案。作者通过对岩画内容的断定，得出的结论是：“夜郎的政治中心地应即在壁画所在地。”这个结论是否靠得住应由史学界的专家来评说。这里我们只想指出作者的结论本身是建立在对岩画内容某种假定之上的。而这个假定可能有些问题。

前面曾讲到岩画是用来记录非日常性的重要事情的。应该说夜郎王受汉王朝的封印确实是一桩有特殊意义的重大事件。没有文字的夜郎民族用岩画的方式记载此事是极可能的。但这种可能本身并不能保证“马马岩”上的画记载的就是这件事情。是与否只能从岩画文本的分析来判定了。作者认为岩画上的倒斗形图像是汉武帝封夜郎王时赏给他的象征权力的鼎。此外，另一较小的斗型物象则是汉武帝赐与夜郎王置放珍品的木盒。这个看法很主观。从画上看这两个斗形物，形制是一样的，显然是同一种东西，不会是两样东西。再者，鼎一般为三足，然图中物象一为六脚一为四脚，由此也可断定不是鼎亦非盒子。文章作者又认为“鼎”前两位人物似含有守卫之义。然这两位人物身着筒裙，乃为妇人。如此重要宝物叫妇人看守于道理上

难以服人。还有，如果说画面反映的是夜郎王荣归故里的场面，那么，记叙这么一桩重大政治事件的岩画，其中主要人物理当是夜郎王多同。但观其画面，整幅图中两位最大最醒目的人物皆为着筒裙的妇女。由此可见此文解释多为主观臆测。故此说亦不足为训。

以上三种解读皆不可信，但却又有某种可取之处。从阅读方法上看，他们采取的是一种整体解读法。即把岩画中的全部图像看成一个有机联系的整体，并假定它们在彼此的上下文呼应中共同完成叙述一个事件的功能。这倒是暗合了阅读文字画的基本要求。但读懂文字画必须有一个根本的前提，就是对其中的每一个图像的内容、象征，以及画面结构的顺序等得有一个准确的了解，否则整个画的句意便可能遭到曲解。

前面三种解释对画中的个体图像缺乏考释，故其解读也就靠不住了。

由此可见，对岩画的解读将会是多么的困难。但阅读仍然可以从其他方面找到途径。

著名美学家罗曼·茵加登（Roman Ingarden）认为一部文学作品是一个具有多种层次结构的文本。至少它可以分为四个层次：第一是语音层；第二是意义单元层；第三是被再现事物的客体层；第四是图式化层。假如借此方法用于岩画的研究，我们可以发现这种结构分析同样适用于岩画。我们不妨认为所有的岩画都具有这样四个层次：第一是色彩线条层；第二是物象轮廓层；第三是被再现事物的

客体层；第四是图式化层。其中第三层次“客体层”即是独立自足的岩画作品中的世界。而第四图式化层则是阅读者对“客体层”的填补。理解和解释过程即在这一层次中体现。因而，对于岩画传达出的内容和语义的不同看法，归根结底是基于对客体层的不同理解所产生出来的一种“图式化层”。例如关岭“马马岩”岩画中的“斗形物”（客体层），由于不同的人对它有不同的理解，进而导致了对整个画面的解读（图式层）上的分歧。

岩画研究中，对第一色彩线条层和第二轮廓层可进行某种工艺学和纯美学的研究。对第三个层次，即所谓客体层，上一章的图物识别与考释涉及的便是这一层次的探讨。一般说来，岩画研究对这个层次的研究和把握进行得比较稳妥。这是因为相对来说这项工作比较接近于客观。通过图像的提示而同图像的原形事物进行比较，加之辅之以文献及有关资料的支持，这个认知的还原工作大致是可以保证一定的客观性的。而第四图式化层，由于它带上了读者对客体层的填补，即理解过程，因此，这是最易导致争议的，也是最不容易客观的。也许可以说这一层次的阅读已经不存在客观性的问题了。所谓“一千个读者便有一千个哈姆雷特”。一切都因读者这个文本的涉入而导致原来的那个文本产生出不同的意义。故岩画研究专家们一般对此都十分谨慎，甚至干脆回避作这样的解读。

从前面章节的描述中，大家已经知道了今天人们能够看到的贵州岩画已经是一个残缺不全的文本。在这个不完

整的图像文本中，由于图像之间已经不存在上下文之间的完整性，因此，这更增加了对画的内容作出准确理解的难度。不过，在我们的研究策略中，基本上放弃了对岩画的原始含义（符合作画人所想表示出的意义内容）的解释。但是，这并不等于我们放弃了探寻岩画的意义的努力了。我们只是认为对这些岩画作出某种整体性的解读实际上是可以从很多角度进入的。

可以确定的一点是，岩画是某种文化中的产物。故即使它本身残缺不全，但它同产生出它的文化并没有完全断裂开。从更大的文化图景来看，岩画同它自身之外的很多相关的文化事象仍然有某种上下文之间的关系。这种上下文构成了阅读岩画的另一种文化“语境”。这正好是我们阅读岩画的进入之口。由此而得出的见解自然是一种文化学的阐释。

站在文化学的立场上，不难推断出岩画在一个活着的文化中必须执行着这个文化赋予它的种种文化功能。从其社会作用来说岩画至少有这么几种功用。

首先它是一套符号系统。

即原始初民或岩画作者及其族人创造的一种特殊的文化符号。在共同享有岩画的族人之间，岩画中的每一个图像代表什么，象征什么，是每一个人都可以心领神会的。由于岩画中图像的意义是约定俗成的，因此，大家在面对这些岩画时所得出的理解自然是达成的一种共识。这样，岩画在他们之间成为一种超语言的交通工具。

其次它又是一套解释系统。

即岩画是远古初民的一种特殊的知识形式。这个知识形式包括了对宇宙、天地、自然、社会、生命等各个方面的认知。用今天的话来说岩画是他们的“哲学”、“科学”和“历史学”等。岩画的创作者们通过这种意识形态来解释自然现象，解释生命现象，解释人类与自然的关系，同时也用来解释他们的来源和历史等。

再次它还是一套操作系统。

即岩画在初民手中是一种具有实践意义和实践力量的神奇事物。它包括了仪式和巫术等。古人通过岩画的制作和阅读，获得同神灵的沟通，以期得到神的佑助，实现物质上和精神上的某些满足。

此外它还应该是一套审美系统。

岩画的制作在满足了以上各种功用之后，不排除作画人或读画人在这项活动中也可能获得一种非功利性的愉悦。古人在创造岩画时，是用一种非常感性的方式，非常诗化的方式来实现作画的观念的。他们不是用抽象演绎的方式，而是用想象创造形象的方式，把自己内在的深刻的内心生活转换成一幅幅生动的画面。这使得他们的创作焕发出一派质朴天真的迷人光彩。

基于以上的理论，下面我们试对贵州岩画进行一种文化学意义上的讨论。我们将从三个方面来展开讨论。第一，岩画是给谁看的；第二，岩画的地点及其图像的意义；第三，岩画文化功能上的几种可能。

一　岩画是给谁看的

我们在考察贵州岩画时，有一个很深的感受就是为什么这些岩画大多是绘制在那些荒山野岭、悬崖陡壁等远离人居的地方。当我们在大山中转了半天，在攀上一座又一座的山崖，终于看到那些密密麻麻地散布在岩石上的图像时，心中总情不自禁地会问，这些岩画坐落在这里会不会不是让人看的呢？如果是给人看的，山间到处是可供作画的岩壁，为什么作画人偏偏不在那些较为平缓、人行方便的地方作画，而总是选择这些险峻之处呢。这其中必定是有原因的。

岩画是给谁看的，这样的设问也许有些奇怪。人们肯定会说画出来便是给人看的。从经验和事实上来说，这样回答没有错。但是岩画还有一种可能性就是它之所以被制造出来，是为了让冥冥中的神灵观看的。在岩画作者的心中他的作品既是给人看的，同时更是给神看的。这种兼顾人神的创造，可以说是原始符号、原始艺术的一个显著的特点。例如原始戏剧的出演就是既娱人又娱神的。

原始初民相信通过某种人神能够共同理解的形式，在共同的参与中，人和神之间便能够建立起一种联系。可以想象得出当初那些岩画作者或旁观者在严肃地面对岩画时，他们一定相信在场的不仅只有他们自己，而且一定还有神灵在场。这样，岩画也就必然会具有某种神奇的力量来帮

助他们去实现他们心中的愿望。

说岩画不仅是给人看的，而更重要的是给神看的，还有一个重要的理由是大多数岩画的制作显示出它们不像是一种短暂的、随便的一次性行为。如烧一次香，跳一次神，驱一次鬼是一次性行为，只管用一次，再需要时得重做。岩画的制作不是这种应时性的。由于制作的难度较大，不可能经常举行此项活动，因此岩画作者总是希望他的创作能够保持更为长久的时效。为了使岩画在时间上保持永久性的魔力，作画者不惜花极大的力气和工夫在坚硬的岩石上凿刻，或者是将画绘制在可避风雨的悬崖峭壁的岩厦之中或洞穴里。但奇怪的是由于作画者对作画地点这种特殊选择，人们要观看到它并不是一件十分容易和方便的事。欧洲的一些岩画甚至画在极深的洞穴中，那里一片漆黑，极不便人观看。又澳洲有些土著民族的岩画地点是一个禁忌之地，妇女和未成年的儿童是不允许接近的。这就是说岩画一旦制作完毕，在大多数时间当中一般人是不能随便去参观的。这似乎也说明了岩画的真正观者更主要的是作者心目中的神。在这个意义上我们可以说他们为神而画。

假如岩画是为神而创作的这个看法能够成立的话，那么，关于岩画作者为什么会在制作时努力要在时间和空间上都希望获得一种特殊的效果便是可以理解的了。时间上追求永恒，空间上追求神秘，这实际上反映出了原始初民通过岩画这种形式对时间和空间作出的神圣性的处理。也就是说岩画的时间和空间都是神圣的。原始初民们也通过

岩画的制作、阅读以及围绕着岩画举行的仪式、巫术等，而进入到一个神圣的时间和神圣的空间中。在这个神圣的时刻和神圣的场合中他们与神沟通了。

二　岩画的地点及其图像的意义

贵州岩画绘制在山崖上，这种作画地点的特殊选择肯定包含着某种文化含义。

我们知道中国古代文明的一个重大的观念是把世界看作是由不同的层次组成的。其中主要的层次便是“天”和“地”。在古代人看来，这些不同层次的域界之间并非是毫不相干、严密隔绝的，而是彼此可以相互沟通往来的。古代的巫师就是进行这种沟通的人物。此外，一些仪式以及宗教活动的目的也是为了在这种不同层次的世界之间进行沟通。

将世界分成天、地、人、神等不同层次，这是巫觋（xí）文化世界观的典型特征。张光直先生把这种文明称之为萨满式（Shamanistic）文明。并认为这也是中国古代文明最主要的特征。

毋需说明，古代贵州是一个具有浓厚的巫觋文化色彩的地域。其本土文化处处都散发着浓烈的巫魅之气。事实上，直到今天偏远的山区仍然盛行着种种巫仪。

现在的问题是，贵州岩画的作画地点同巫仪又有什么关系呢？前面我们已经指出岩画的功能之一是使人神获得

沟通。在古人的观念中，神鬼精灵之类的东西是居住在天界或冥界之中的，地上的人要与其沟通还必须有某种工具和通道。贵州岩画之所以选择在山崖或山洞处，只能说明在岩画作者的观念中山是沟通天地的工具和通道。很有意思的是把山作为沟通天地的通道这种文化意识在世界上许多民族那里都存在着。

关于山作为天地之间的通道的观念的论述，张光直先生在《考古学专题六讲》中有一段文字说得十分清楚。这里不妨引述如下：

中国古代巫师沟通天地时所用的工具与全世界萨满式文化使用的工具大致相同。这些工具中我们可以举出来的第一个是神山。大家知道，中国古代有五座神山，这在《史记·封禅书》里有最早的完整的记载。《山海经》里提到几座山，特别讲到巫师上下这些山的情况。当中有个登葆山，是“群巫所从上下也”。在全世界萨满式的想法中，把山当做地到天之间的桥梁是很常见的。美国芝加哥大学从事萨满研究的学者埃里亚德（M. Eliade）对此有个术语，叫做“地柱”（axis mundi）。就是说这种柱子从地下通到天上，通天的萨满可以通过爬这个柱子，从一个世界到另外一个世界去。《山海经》中还有：“灵山，……十巫从此升降”，“肇山，有人名曰柏高，柏高上下于此，至于天”，等等。这类记载讲的是山和巫师上下的关系。由此可以看出山是中国古代一个通天地的工具。①

① 张光直：《考古专题六讲》，文物出版社，1986年5月。

贵州岩画除了绘制在山上这个特征之外，它还有一个特征就是岩画所在的山崖又多是临近水的地方，而绘在山上的岩画又多以洞穴为处所。例如开阳“画马岩”临清水河畔，关岭“马马岩”临北盘江边，贞丰“七马图”岩画坐于花江河畔，丹寨银子洞岩画濒临清水江支流的南皋河，又长顺傅家院岩画，丹寨银子洞岩画，六枝桃花洞岩画，又都是绘在洞穴洞口里外处的。

岩画居山临水或近水，这种特征似乎是一个很普遍的现象。可以说中国岩画大多数都具有这个特征。郦道元在《水经注》中对岩画的记载多达二十多处，大多与河水有关。在河水、沁水、漾水、瓠子水、沔水、淄水、淮水、肥水、江水、若水、夷水、沅水、湖水、洣水、漓水诸条中，郦道元都直接或间接地提到分布在那里的岩画。如河水条在写到黄河由宁夏入内蒙古时云：“河水又东北，历石崖山西，去北地五百里，山石之上自然有文，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉。故谓之画石山也。”又在写到黄河流经内蒙古临河、五原一带时说：“河水自临河县东经阳山南，汉书注曰：阳山在河北，指此山也。东流经石迹阜西，是阜破石之文，若有鹿马之迹，故纳斯称焉。”又江水条写到重庆与湖北交界的西陵一带时有这般描写：“人滩水至峻峭，南岸有青石，夏没冬出，其石嵚崟，数十步中悉作人面形，或大或小，其分明者，须发皆具，因名曰人滩也。”

南方岩画临水的就更多了。广西发现的五十处岩画几乎全是临靠在左江沿岸的高山峭壁之上的。

这种现象说明在巫觋文化的观念中，同山一样，水和洞穴也是接通天地，是沟通鬼神的工具和通道。中国古代文献中对此亦有大量记载。如《山海经·海外西经》："龙鱼陵居其北，状如狸，一曰鰕，有神巫乘此以行九野。"《博物志》曰："名山大川，孔穴相通，和气所出，则生石脂玉膏，食之不死，神龙灵龟行于穴中矣。"又《孝经·援神契》云："五岳之精雄圣，四渎之精仁明。河者水之伯，上应天汉。"其中讲河水上应天汉，即是说河水上接通天。故有"黄河之水天上来"之说流传。

水既可通天又可通神、通鬼，这在中国百姓的观念中是很普遍的。民俗中放河灯即是此观念之遗风。

在中国古人的眼中，水是有灵性的东西，因此关于水中出灵物、怪异之类的传说也就特别的流行。

岩画之所以同水总有不解之缘，其内在的原因盖在于此。

作为一种文化观念的形式的岩画，它的画幅中的文化理念实际上是延伸到它的载体之上的。也就是说画幅之外的山体，河体在岩画作者的心中也天然地应该是岩画的一个组成部分。它们同画的内容一道齐心协力地共同来承担着作画者的观念。这也可以看出古代初民思维中那种浑然一体、物我不分的连续性特征。

岩画作为人神交通的象征性宇宙图景的范本，不仅体现在岩画的外部环境上，同时也体现在岩画本身的图像上。在贵州岩画中，我们看到有些图像是被特别地强调和突出

地表现的，这些图像就是动物的图像。贵州岩画中动物图像占整个岩画图像的一大半以上。对于这种现象，我们仍然认为其创作的目的仍是为了达到与神沟通。

在中国古代文化中人们用来与神鬼交通的工具有很多。除了山川、树木、龟策、歌舞、音乐、酒药之外，动物也是重要的通神工具。渔猎时代动物是人在自然界里面的伙伴，人跟动物的关系是非常密切的。萨满文化圈里，通天地鬼神的主要助手便是动物。我国北方内蒙古、新疆、甘肃、黑龙江等地古时属典型的萨满文化圈。这些地方的岩画中其动物图像之多，令人吃惊。其中道理不言而喻。

关于巫师和动物的关系，以及如何通天，《道藏》中的《太上登真三矫灵应经》有些描述。经曰：

夫三矫经者，上则龙矫，中则虎矫，下则鹿矫。……凡用虎矫者，先当斋戒七日，于庚寅，日夜半子时立坛，下方上圆，地方一丈二尺，天圆三尺，用灰为界，道上安灯七盏，香一炉，鹿脯七分。白茆草一握，安排了当，然后焚香告祝，其处姓名甲弟子性好清虚入道，今告玉帝愿赐风岩猛虎一只，与弟子乘骑奉道济度生灵。然后将玉帝印一道含于口内后念咒曰：庚辛妙机风虎将三天敕命及吾乘，急急如玉帝律令敕！咒毕清心守一，屏除外事，鼻息绵绵，心思注想白虎一只从西而来到坛上，想之用手摩之顶门，四十九息远之，至夜，一依法为之，满六十日足自有虎一只来于胯下，更不用别物持之，天赐全炁，自然成就，不觉身轻离地百余丈，勿得惊怖，游太空及游洞天福

地，精怪外道不敢相干，到处自有神祇来朝现。

《道藏》虽成书年代较晚，但其内容的若干成分是从先秦或汉代传下来的自是无疑。又道士召唤龙、虎、鹿矫，这种传统可能便是来于更早时候巫师召唤动物，帮助通天与神接触。

《左传》中有这样一段文字："昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。故民入川泽山林，不逢不若，螭魅魍魉，莫能逢之。用能协于上下，以承天休。"这段文字说明，把各种动物的纹样铸在鼎上，目的是用来"协于上下"，即沟通天地。先秦的考古资料表明，无论是陶器、铜器、玉器，还是骨角器、木器、漆器等，都布满了各种动物的纹样或形象，这些动物符号显然是巫师通天地鬼神时的助手和工具。①

在贵州岩画的大量动物图像中，有两幅图值得特别注意。一幅是老虎食人图，画面上三只巨虎，中间一只含着一个人；另一幅是人骑大虎图。画中一人乘骑着一只大头动物。有人认为是马。但此间岩画中的马都有一种统一的画法，头比较小。而这只动物头大，明显区别于其他的骑马图。故可推断为是骑虎图。且骑虎者的袖口宽大、飘逸，不像一般便装的骑手，估计应是一巫师在作法事时的描绘图。

---

① 参见张光直：《考古专题六讲》，文物出版社，1986年；《中国青铜时代》二集，生活·读书·新知三联书店，1990年5月。



图4－1　长顺岩画中的老虎食人图



图4－2　长顺岩画中人骑大虎图

老虎食人图是中国古代图像中的一个比较古老的母题。在商周时代的青铜器上有大量的展现（见图4－3）。

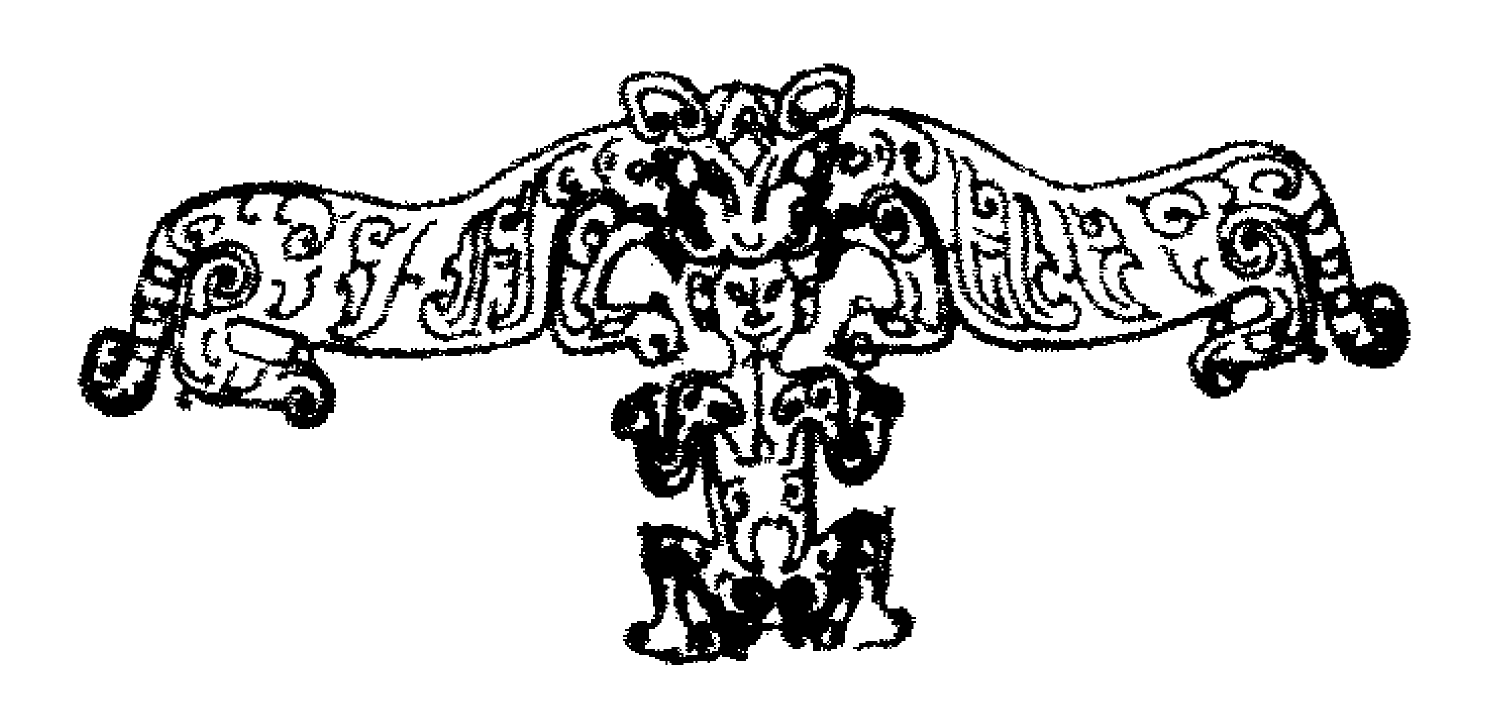


图4－3　商周时代青铜器上老虎食人图

扬弃其表层意义，可以看到这些图像深层的宗教学、神话学的意义是很丰富的。简单地说来它们同虎崇拜，或借虎通神的观念有关。有关老虎的神话传说在贵州古代文献中亦多有记载。《黔书》下卷：“关索岭下蛮村中，一妇人化为虎，虎文炳炉，夺门而出，不知所之。或一月或数日，必来顾其子，少顷，垂头鞅鞅而去。”又《黔记》卷三：“锅圈仡佬在平远州，男子自织斜纹布为衣，妇人青帕笼发。……男子有病不服药，用虎骨一具，上缠五色丝线置簸箕内，延鬼师祷之。”贵州有些地方还有人被虎吃成为仙之传说。

贵州长顺傅家院岩画中的老虎食人图和人骑大虎图，表现出的便是人与虎这种神秘的关系。应该说这是典型的借虎通神的一个写照。

三　岩画文化功能上的几种可能

从文化功能的角度来看贵州岩画，我们认为有这样几种可能性。

（一）巫术仪式

在解释原始艺术方面，巫术论可能是一种最有影响的理论。自 19 世纪末以来，一批批人类学巨著纷纷问世。其中原始艺术与原始宗教之间的联系是人类学家们热衷讨论

的问题。在弗雷泽和他的巨著《金枝》的影响下，许多研究原始艺术的学者都把新旧石器时代的艺术产生的原因同交感巫术联系在一起，并将这些艺术作品看成是原始初民巫术信仰的一种证明。

在我们看来，贵州岩画艺术揭示了当时巫术信仰的两个重要的目的：一个是通过巫术去促使动物大量的繁殖；另一个是通过巫术去确保狩猎的成功。

在前面的文字中我们已经讨论过岩画作者对岩画地点选择的特别意义。在这里关于岩画地点的选择将再次作为巫术论的证据。我们已经看到贵州古代先民们在作画时对地点的特别选择，这有力地排除了岩画是某种纯粹消遣性娱乐活动的结果的说法。事实上，他们在岩石上所画出的种种符号都已经揭示出了巫术意图的强制性。岩画粗糙的工艺特征以及不甚优美的图像，不仅只是反映出那个时代的艺术家们艺术手段的幼稚，而且还反映出这种对动物所作的巫术是不需要精确性和美的。画者的心中认为作为充当能导致猎物死亡的巫术工具是会给他们带来利益的。而这些符号或岩画本身便足以充当这个任务了。

在考察贵州岩画时，我们已经充分地感受到了凡是有岩画存在的地方几乎都是那些人的足迹难以接近的地方。这毫无疑问是由岩画作者们精心挑选的。目的显然是为了拒绝那些不相干的人参观。这里存在着“一种神秘的欲望和追求”，是一个“阻止渎神者闯入的神圣场所”。行巫者认为要使巫术有效，必须在一种秘密的方式和场合下，以

一种特殊的仪式相配合。

狩猎巫术（Hunting magic）和丰产巫术（Efficacy magic）的主要对象都是动物。这差不多是具有巫术性质的原始绘画艺术的一个传统和通则。这一点在贵州岩画中体现得非常的充分。贵州岩画的主体就是动物，并且这些岩画中有一些形象逼真、情节完整的狩猎场面。此外，在贵州岩画中还有一个值得注意的现象，我们认为它也同狩猎巫术有直接的关系。那就是贵州岩画中经常可以看到的一些没有完成的动物形象。有的缺头，有的缺下半身，有的只标示出动物的蹄印。最初我们认为这是作画人的一种试笔或败笔。但从整幅图看似乎没有这种试笔的必要，未完成的动物事实上是很容易继续完成的。况且不完整的动物在画中并不好看。为什么会这样呢？后来我们在其他的岩画资料中，例如中国北方的岩画、非洲的岩画亦发现有同样的现象。这使我们意识到所有这些实际上也都是巫术的一种表现形式。我国原始艺术研究专家朱狄先生在《原始文化研究》这部书中对此有过很精辟的论述。他说："正如对狩猎者来说，辨认出一种动物的足迹就意味着能够看到它整个的行踪那样，这种缺头断肢的动物形象仍然可以在巫术论的范围内得到解释。即这是种有意识的省略，动物没有眼睛或耳朵就会变得痴呆，无头的动物意味它必将死亡等等。所以仅动物形象而言可以有三种方法去表现巫术的意图：（一）尽可能精确地再现；（二）尽可能图式化地再现；（三）深思熟虑地省略它的各种细节。这三种表现形式虽然

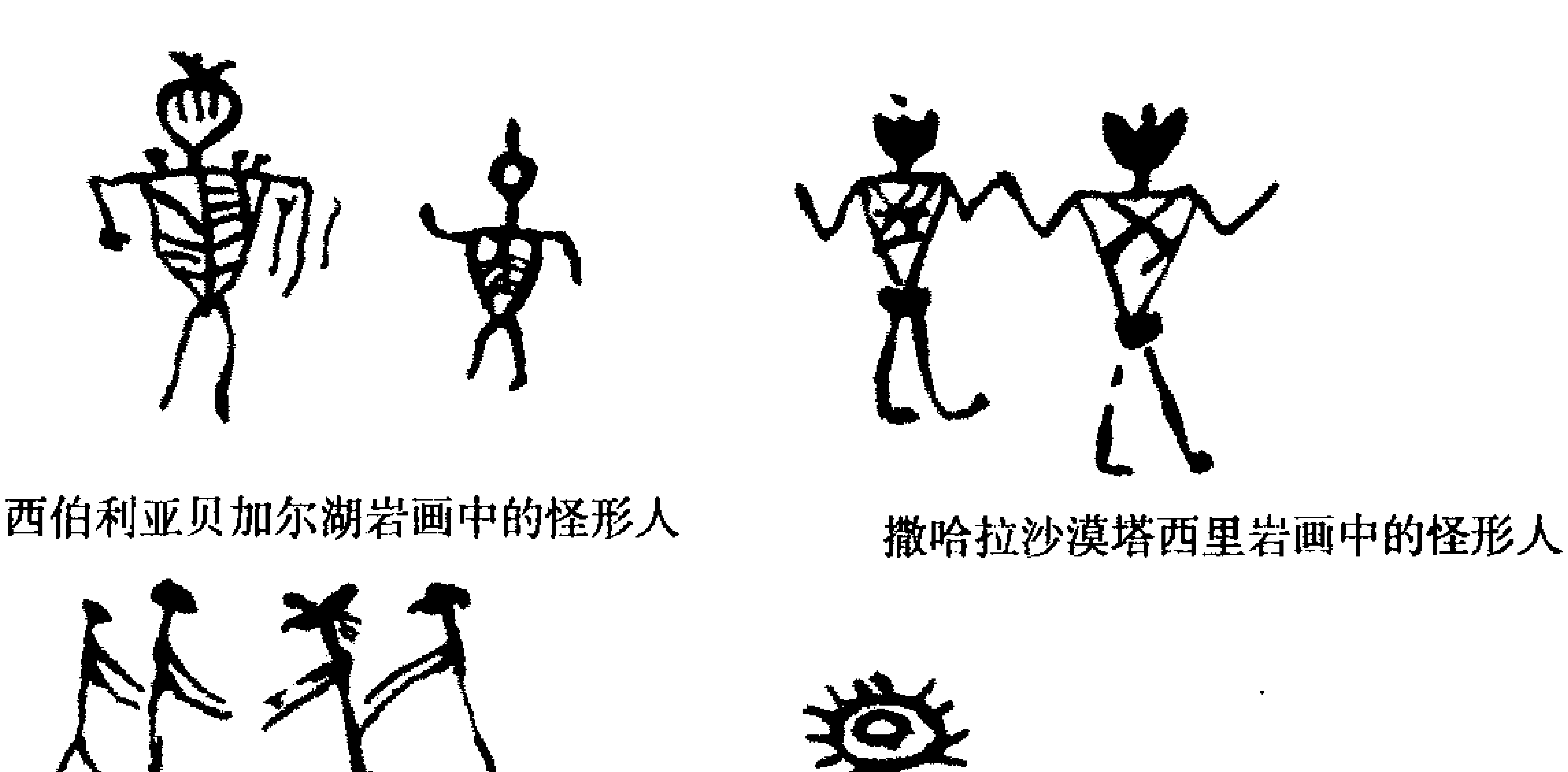
在巫术的意义上都是等值的，但在审美的意义上却是不等值的。只有第一种方式的巫术意义才与审美意义相一致。这也就是说巫术意义并不在任何情况下都与审美的意义相一致。"[①] 看来贵州岩画的艺术家们在作画时优先考虑的是巫术功利性的一面，而对审美的追求便不十分在意了。因此，残缺的动物形象对整幅画的完整性效果的破坏对他们来说便不会是一个问题了。

关于丰产巫术，贵州岩画在这方面表现得不是太充分，也不是太明显。不过，在岩画中仍是可以看到这方面的暗示的。在开阳"画马岩"和长顺傅家院的岩画中，一些动物的附近有一种小圆点符号。这些圆点符号要么呈排行状，要么密集成堆状。这种圆点符号同数量的观念有很大关系，或者说它们就是表达数量的符号。那么它们表示什么东西的数量呢？从岩画的内容来看，多半表示的是动物的数量。这似乎是在表明作巫者的愿望：希望巫术使得这里的动物能大量繁殖。

对于岩画与交感巫术之间的联系，已经得到大多数学者的承认。但是，就岩画怎样成为一场巫术仪式或这种巫术仪式究竟是怎样被执行的？对此人们的讨论便不太多了。从贵州省境内不同地方的岩画的形态上的类似、技法上的类似、风格上的类似、物象体积大小的类似和作画地点的类似来推测，都显示出此举是一种较严密的组织活动，同

① 参见朱狄：《原始文化研究》，生活·读书·新知三联书店，1988 年。

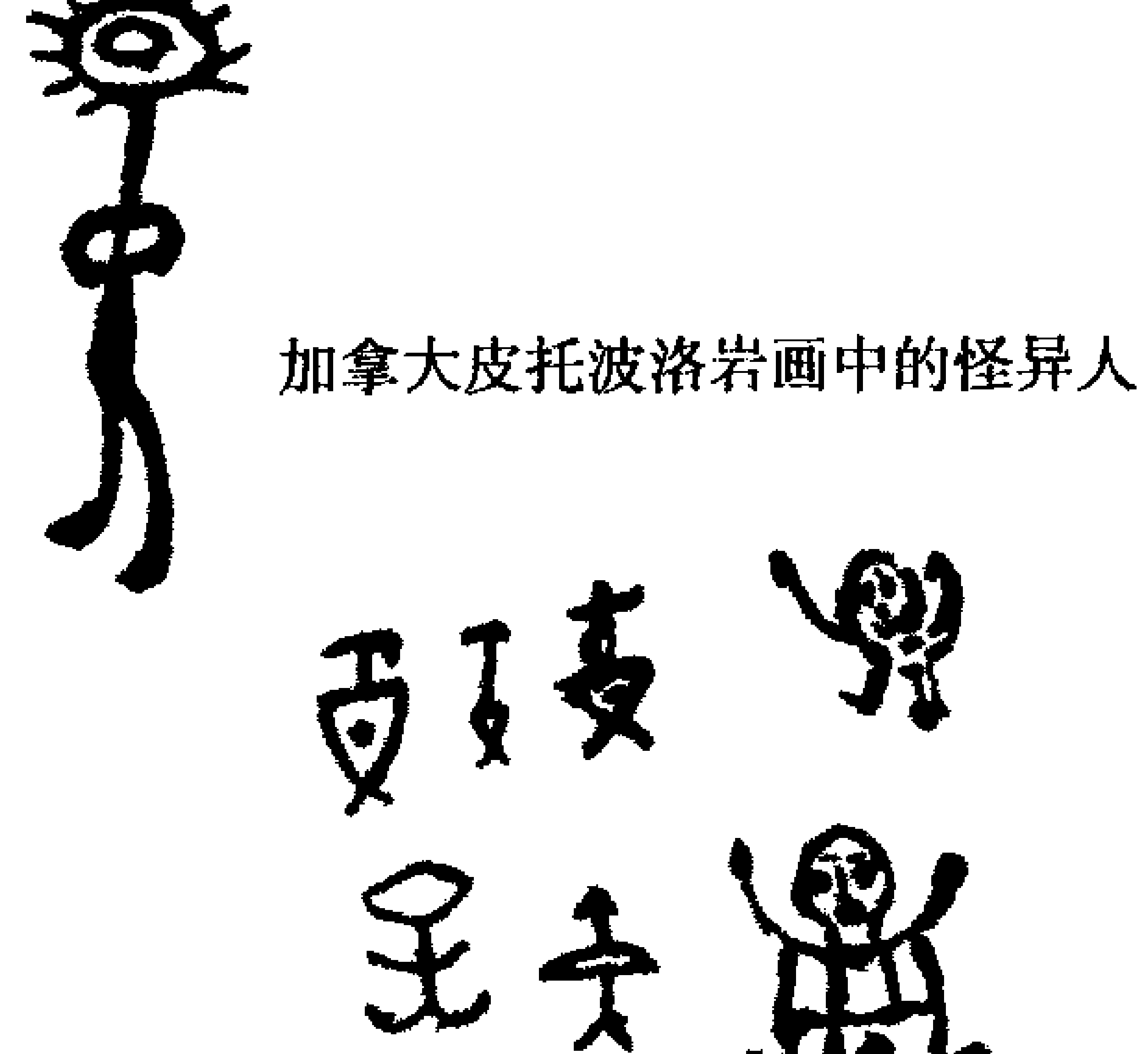
时也体现出一种统一的指挥。由此我们可以作出这样一个假设：即作画者在岩石上绘制岩画这项活动本身就是在进行一场重要的交感巫术的祭礼活动。还有就是在贵州岩画中我们还可以看到一种似人非人的怪异形象，这种形象是岩画艺术中最有特色的部分，几乎在世界各地的岩画中都有所发现。



西伯利亚贝加尔湖岩画中的怪形人

撒哈拉沙漠塔西里岩画中的怪形人

坦桑尼亚岩画中的怪形人



加拿大皮托波洛岩画中的怪异人



中国内蒙古乌海市桌子山岩画中的怪异人

贵州岩画中的怪异形人

图 4－4　世界各地岩画中的怪异形人像图

有的学者把这类人形称之为人神同形的形象，并认为这种形象其实就是巫师的形象。朱狄先生认为：“解释这类神人同形形象的关键就是认为这些形象只是当时巫术祭礼

的一种自我写照。巫师既是执行巫术祭礼的主持人，又被认为是真正具有巫术力量的形象，所以也就出现在洞穴的岩壁上。”①

说贵州岩画具有巫术仪式的性质，也有人类学上的根据。我们知道即便是在今天，岩画所在地的一些少数民族仍然保持着行巫作法的风俗，更不用说当时尚处在蛮荒之中的贵州古代先民了。

（二）图像物候历（季节符号）

在贵州开阳“画马岩”岩画的巨大画幅上，我们看到许多表示太阳和月亮的图像。有光芒体的代表着太阳，无光芒体的则代表月亮。这种关于天上有多个太阳和月亮的描写可能同岩画作者族人们所信奉的神话或宗教有关。中国许多民族都有自己的关于天上有多个太阳和月亮的神话传说。贵州仡佬族和布依族中就流传着此种神话。但是神话只是一套象征符号，一套文化的表象。在这种表征的背后却可能隐藏着一种同实际生活相关的观物记事的方式。

我们知道原始初民对于季节气候的变化的知识，主要是靠观察各种物象的变化而获得的。古历法和季节变换的确立，主要是靠观测太阳、观测星象、观察动植物等的变化。其中自然是以观测太阳来确定季节标志为最常见。《山海经》中有许多关于日月在何处起落的描述。科技史家吕

① 参见朱狄：《原始文化研究》，生活·读书·新知三联书店，1988年。

子方先生指出："我认为，这是远古的农人，每天观察太阳出入何处，用来定季节以便耕作的资料，这是历法的前身。一年四季气候不同，按天动学说，是由于太阳从极南到极北，又从极北走到极南，一年之间往返一周而来。太阳走到极南时叫冬至，到极北时叫夏至，到正东正西叫春分或秋分。当然这种认识是人类文化发达以后的事了。远古时代的人，只知道日出而作，日落而息，把太阳的出入当作生活作息的标准。多山地带的人，自然就以山为日月出入的表尺。"① 先生所说极是。

美国哈佛大学原始文化研究专家亚历山大·马沙克教授对原始艺术的制作目的有一种新的看法。他认为人类最早的动物形象和刻画符号是原始人用来记录季节变化的符号。马沙克教授的研究材料大多取自原始时代的雕刻器和岩画。他在仔细地分析了一件古老的石刻之后曾这样说："……雕刻器它有一对青蛙的脚，……它很清楚地表示出春夏之交的一种季节符号。……它的另一端刻有一个带角的山羊头和三朵盛开的花，似乎再现出山谷中春天的来临。"马沙克的研究成果对重新审阅岩画有很大的启发性。其实，远古时代人们根据自然界中的动植物的表现来定季节是一种世界性的现象。中国古代的"物候历法"就是这样制定的。据传我国夏代时还采用"物候历法"。

---

① 吕子方：《中国科学技术史论文集》下册，四川科学技术出版社，1984 年，第 28 页。

《夏小正正义》："自黄帝始有干支，甲寅为首，颛顼作历象，仍始于焉逢摄提格之岁。……相传至夏，未尝变革。"这段文字中提到的"焉逢摄提格之岁"反映出的就是一种物候历法。"摄提格"《史记天官书》中云："大角者，天王帝庭，其两旁各有三星鼎足勾之，曰摄提，摄提有斗杓所指，以建时节，故曰摄提格。"这里所谓"摄提"指的乃是一种星象。郭沫若的《释干支》云："寅在十二岁名为摄提格，摄提格在天官书为大角。"那么"摄提格"为何叫大角呢？《尚书考·灵耀》："青龙甲予，摄提格孳。"注曰"青龙岁也，岁在寅曰摄提格，孳犹生也"。这里说出了"摄提格（大角）在春三月（寅属十二辰第三位）开始孳生。这里"大角"可以理解成有角之动物。自然界有角的动物是很多的，但鹿角有脱骨孳茸的特征。自此，可推断"摄提格"（大角）指的即是鹿角。又《史记天官书·索隐引李巡》中曰："言万物承阳起，故曰摄提格，格起也。"这句话似乎从侧面提醒人注意，鹿的脱骨孳茸现象是受太阳的影响的。以上文字说明了古人曾有把鹿角的脱落与孳生作为一种记岁授时的表征。

再看"焉"与"逢"。《史记·历书》："焉逢，岁阳也。"为什么"焉逢"有"岁阳"的含义呢？"焉"候鸟也。《说文》："焉，鸟黄色，出自江淮。"《禽经》："黄凤谓之焉。""逢"相逢，相遇也。"焉逢"即逢候鸟。这就是说人们遇到候鸟之时，阳春就到了。故称"焉逢"为"岁阳"。这当然又是以动物现象为授时记岁的表征。

现在回头再看“焉逢摄提格之岁”，便不难理解这句话表明的正是一种典型的物候历法了。这句话翻译成今天的白话就是：候鸟（焉）与鹿角孳茸（摄提格）一起出现的时候，一年的春天便开始了。

我国古代乃至今天仍在民间流行的一种装饰图案“鹿鹤同春图”，其意象及其象征直接来源于“物候历法”。在贵州开阳“画马岩”岩画的动物图像中有鹤鸟和鹿的图像。并且众多的走兽飞禽图像的周围是一些太阳、月亮的图像。这不禁使我们猜想这些岩画极有可能便是一幅表示季节变换的图像物候历。

马沙克的研究还证明了古人的季节符号图像不仅仅向人们指示季节的特征，而且还向人们指示出逢到这种季节时人们应该做什么样的事情和注意什么样的事。“画马岩”上的图画是否也包含着这种意思呢？这是值得去细读的。

说岩画可能是一种季节符号，也包含着指这种季节符号表达的可能是某种“仪式历法”。在这一点上，季节符号说又可以同巫术仪式说统一起来了。

人类学的理论告诉我们，初民社会中的宗教仪式活动可分为两大类：定期仪式和危机仪式。定期仪式是按特定的时间节奏有规律地举行的。它是可以预期的行为。危机仪式不定期，只是在突然遭遇到困难时才举行。定期仪式具有全社会的性质，是为了社会共同体的利益而举行的。因此需要在时间上有固定的指示。仪式历法便是应这种需要从定期仪式中发展出来的一种礼仪。一般情况下仪式历

法的确立是以观测太阳所得的情况为基础的。宗教人类学家提泰指出："社会不会等到严重危害实际上发生时就要举行各种被认为是有利于社会集团的仪式。在这种情况下，宗教活动总是由一个'仪式历法'来调节并获得秩序的。即使前文字阶段的人民也有办法确证一年中的（宇宙）运行。最简单的办法是观测日影，或观测每天太阳从某一地点升起，追索太阳轨道自北向南的明显移动，……按照这种观测，太阳升起和某一特殊地点的暗合便用来作为季节的转换点，并用来指示既定的定期仪式所当举行的时间。"①

如果说"画马岩"上的日月符号和动物图像既是指示某种季节变换的标志，同时岩画又召集着人们在这个特定的时间中来举行某个仪式活动，那么，这个岩画在功能上便既是表征季节变换的符号系统，同时也是引领人们在此时此地举行某种仪式活动的操作系统。

（三）记事文字画（图画文字）

我们知道在无文字的民族那里，传达信息、表达观念、传递情感等的方式和手段并不像人们想象的那么贫乏和简陋，相反，古代先民们早就学会创造出各种形式来进行种种的交流活动。岩画便是其中之一种。岩画可以说是人类最早的一种表达观念和情意的手段。从世界范围来看，几

---

① 提泰：《人的科学》，转引叶舒宪《中国神话哲学》，中国社会科学出版社，1992 年，第 167 页。

乎所有的大陆都发现过这种产物。

由于贵州岩画大多具有较强的叙事性特征，以及岩画中特别鲜明醒目的约定符号，这使我们在观察岩画时总是会不自觉地将它们同某种“文字”联系起来思考。毫无疑问，制造这些岩画的贵州古老先民们肯定是一些还没有创造出真正文字的民族，但出于社会的需要他们会制作出一些具有同文字相似的东西却是十分可能的。岩画在很大程度上在这些初民社会中就起着文字的作用。这种前文字形态的东西有两种可能：一种是进化成真正的文字符号；一种是仍然顽固地保持着它原生的形态。文字学的研究表明有许多文字的前身就是图画，中国和古埃及的象形文字便是。又中国自古有“字画同源”之说。

前苏联文字学史专家伊斯特林在《文字的产生和发展》这部书中明确地认为，原始文字的形式是一种图画文字和约定符号。其最明显的特点是句意性。即图画中的图像个体还没有形成一个个的单词，整幅图画共同表达的是一个完整的信息。[①] 我国古文字学家沈兼士先生认为：“用一种粗率的图画来表现事物的状态，行动和数量的观念，就叫做文字画（picture writing）。”

图画文字有记事性的，人们用它来记载重大的战争、诉讼、狩猎以及一些宗教活动。此外还有交际性的，用它

---

① 参见伊斯特林：《文字的产生和发展》中译本，北京大学出版社，1987 年，第 57 页。

来通知战争、狩猎的消息、外交通告、布告等。还有就是备忘性的，用它来记载祈祷辞、咒语、风俗、神话传说、部落编年史、年代记等。最后还有巫术性的，用它来保证狩猎的成功，伤害敌人、祈雨、逐疫等。

贵州岩画从内容上来看，它的文字画的特征似乎有很充分的体现。虽然实际上我们已经无法破译出这些岩画讲述的书面含义（这是只有当事人才可能做到的），但是我们仍可以从一些特征和现象上来作出推测。仔细地阅读开阳、关岭、长顺三处的岩画，会发现每一处的岩画都有某种连环画的效果。整个岩画并不像是随意涂抹乱置图像的，而总是体现出一种较完整的构思。一般说来，这些岩画总是被巧妙地利用岩石层状和岩面状况而分割成多个中心的。每个中心叙述的显然是一些不同主题的事件。例如狩猎、骑乘、迁徙、祭祀等是在不同的画面中心来表述的。这说明作画者心里很清楚，不同中心的图画告诉别人的是不同的事情。至于这些不同的画面如何在更大的范围上来整合阅读，也就是说它们之间的上下文关系的连续（语法关系）是怎样设定的，我们就不清楚了。这也是人们无法还原出岩画的字面语义的原因之一。

叙述性的图画文字是表达信息的手段之一，这些图画的意思对于熟悉本族的习俗和传统的任何人都是明白易懂的。加之，图画文字所用的图像多半是为了适应特定的具体情况而发明的，因此，图画文字不必学会识字便可看懂。历史上的图画文字的这种通俗易懂是同当时的人的生活发

展相适应的。因此，这种易懂性只是对那个特定的文化圈中的人有效。对于今天的人来说，由于对于图中一些约定符号的意义不了解，再加上思维方式的不同，因此误读的情况是极可能发生的。

某一地区特有的动植物，以及某一民族的特有建筑、服饰、作物、风俗习惯、宗教信仰、生活方式等，经常反映在图画文字中。这一点我们在贵州岩画中已经有了充分的体会。

如果把贵州岩画看作是一种句意性的完整的符号系统，它可能记载了一些重大的事件，或是转告别人一些消息，或是宣告某种宗教活动的进行，或是记录了某些神话传说或历史档案，那么，我们有理由说贵州岩画正是贵州古代先民们创造的一种文字画。

第五章

贵州岩画与邻省岩画之比较

我们在考察和研究贵州岩画的过程中，随着对这些分布不同的岩画资料的搜集和研读的深入，越来越感觉到这些分布不同的岩画在很多方面都有着惊人的相似之处。有时候我们简直认为这些岩画就是一个人画出来的。我们曾将几个地方的岩画照片混在一起，让不同的人来观看，结果大多数人都认为这是出自一个画者之手。贵州这几处岩画的高度相似性使我们产生了两种想法，当然这两种想法仍只是两种假设。

假设一

这些岩画是由同一支人绘制的。绘画者可能是一支在不断迁徙流动的民族，那些不同地方的岩画就是他们在迁流过程中遗留下来的作品。表示他们曾经在此地生活过。南方少数民族虽然大多不是游猎游牧民族，但是原始的游耕方式也会使得他们不断地迁徙流动。这是对贵州岩画起源一元论的假说。

假设二

这些岩画不是同一支人所作的，但是岩画的作者们可能是同一个民族。在社会生活中他们可能彼此有所往来，也可能由于山重水复的地理因素彼此之间很长时期已没有任何联络，但是他们的文化是一样的。这是贵州岩画起源多元论假说。

虽然我们的这些假设并没有坚实的材料来证实，比如说同岩画年代相近的在岩画处出土的同样的遗物。但是，这种假设仍是有一定的理由的。不然，就很难解释为什么这些相隔得并不是太近的岩画在诸多方面是那么相似。确实，这些岩画在作画地点环境的选择，作画的技法、风格，绘画的颜料，图像的大小，岩画的规模，岩画中的符号，以及岩画的内容等许多方面，都显示出明显的一致性，这种现象很难说是一种偶然的巧合。

基于这种假设，我们决定尝试将贵州境内所有的岩画（恐怕关岭牛角井岩画是一例外）看成是一个有着内在联系的图像文本。当我们把它们看作是一个整体、一个统一的文化表达，而不是将它们看作是一个个孤立的岩画孤本时，就会发现这样做能够使我们更好地在总体上把握和理解这些岩画以及同岩画有关的一些问题。例如岩画族属和年代的问题，如果仅就某一处岩画的情况来下判断便显得有些力薄牵强。但是在扩大的范围上，通过比较分析，下判断的时候理由便要充分一些。

这又进一步启发了我们，可不可以再扩大有关资料的范围，将中国大西南地区的岩画作一些比较呢？我们知道，中国西南地区岩画有一个明显的共同特征，就是它们几乎都是用一种红色颜料涂绘的（极少数例外），并且在大致的形态上、内容上也有着很多的相似或相同之处。从历史上看，川、滇、黔、桂四省区的全部或大部分地区在古代曾是西南夷活动的领域。很长一个时期，这一大片地区在行

政分属上分合不定，西南夷中的各个支系民族也在不断地融合分化。这些民族肯定都留下了关于自己的文化历史的记录。岩画便是这些记录中之一种。将西南地区的岩画作一比较，实际上就是对西南地区不同的民族史料进行比较。应该说通过对这些形象性的图像资料进行比较研究，对于理解和掌握本省的岩画无疑是会有所帮助的。这值得尝试。

在这一章中我们将对贵州、广西、云南、四川的主要岩画进行多方面的比较。

一　岩画分布特征之比较

川、滇、黔、桂四省区岩画在地势环境的选择上，有一些相似或相异之处，各有特点。

广西左江岩画地理上的显著特征是密集沿江分布。从龙州到扶绥沿左江西岸连绵长达 200 多公里距离中有岩画 70 余处。各崖壁画所在的位置都是在左江水流的转弯处。只有距江岸 20 华里的仙岩山和距江岸十几华里的丈四山，以及岜（bā）割山、岜来山 4 处岩画不在水边。但这 4 处不是左江岩画的主画场，规模很小。

左江岩画地理上的这两个特征值得注意。沿江临水，这同岩画作者的民族习性有关。在江水转弯处作画，这同作画者的文化观念有关。在水弯处布画场显然是有针对性的。

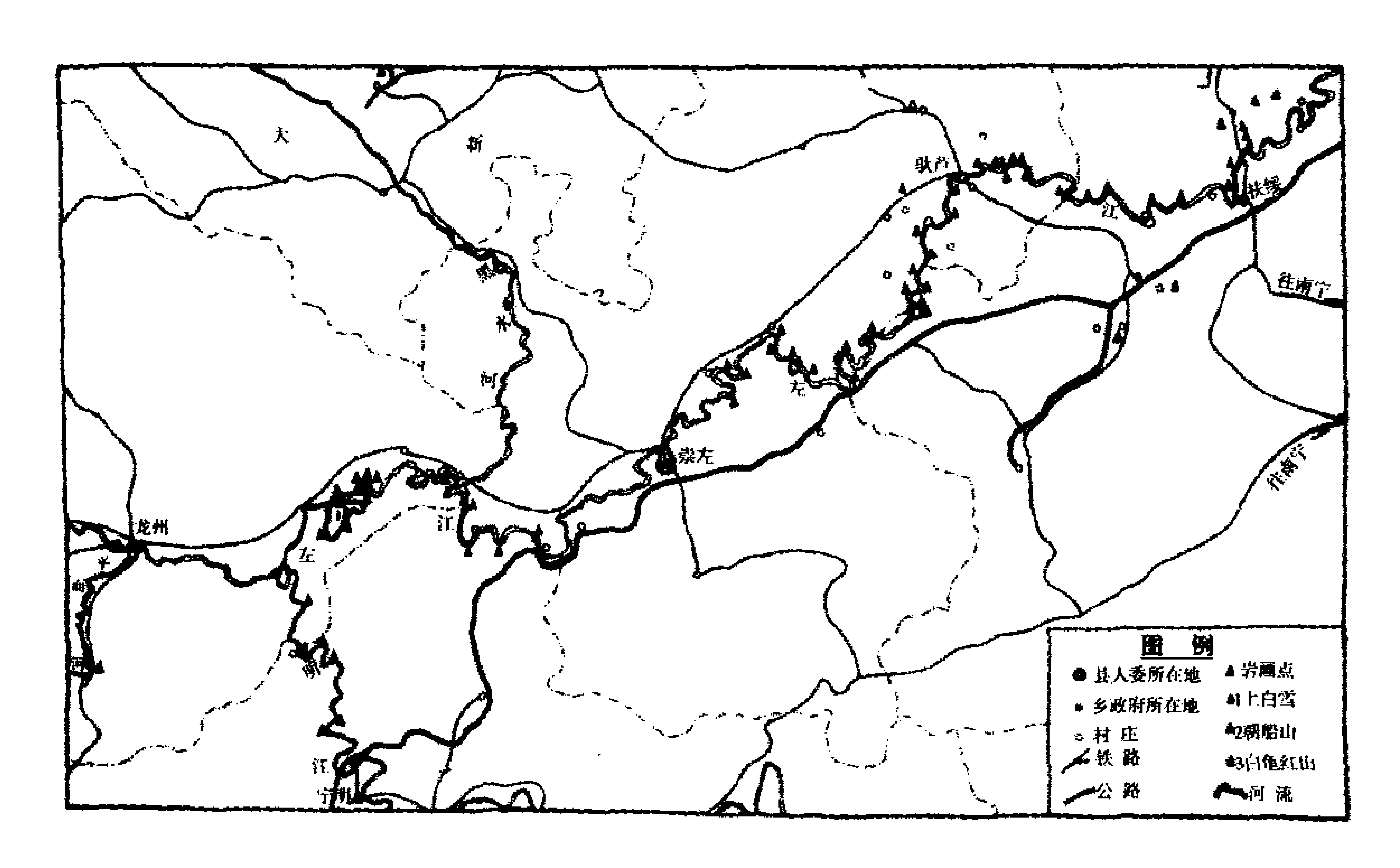


图 5-1　广西左江岩画分布示意图

左江沿岸的山崖上岩洞甚多，但几乎所有岩画都绘在崖壁上或岩洞附近的崖壁上，而不绘在岩洞中或岩洞口，只有极少数例外。

云南沧源岩画分布错落。在 20 平方公里的范围内坐落岩画 10 个点。岩画附近虽有小黑江、挡帕河、拉勐河、贺勐河等河流，但所有的岩画点都没有紧临河水。距小黑江最近的第七地点的岩画离江也有一两公里。规模最大图像最多的第一地点岩画处距离拉勐河和小黑江也有 10 多公里到 20 公里左右。

所有岩画地点都在山上，海拔在 1 200 米～2 000 米之间。

看来沧源岩画是典型的山地民族创作的。

云南路南石林岩画位于石林中一巨岩的岩厦内。规模很小，仅图像十几个。

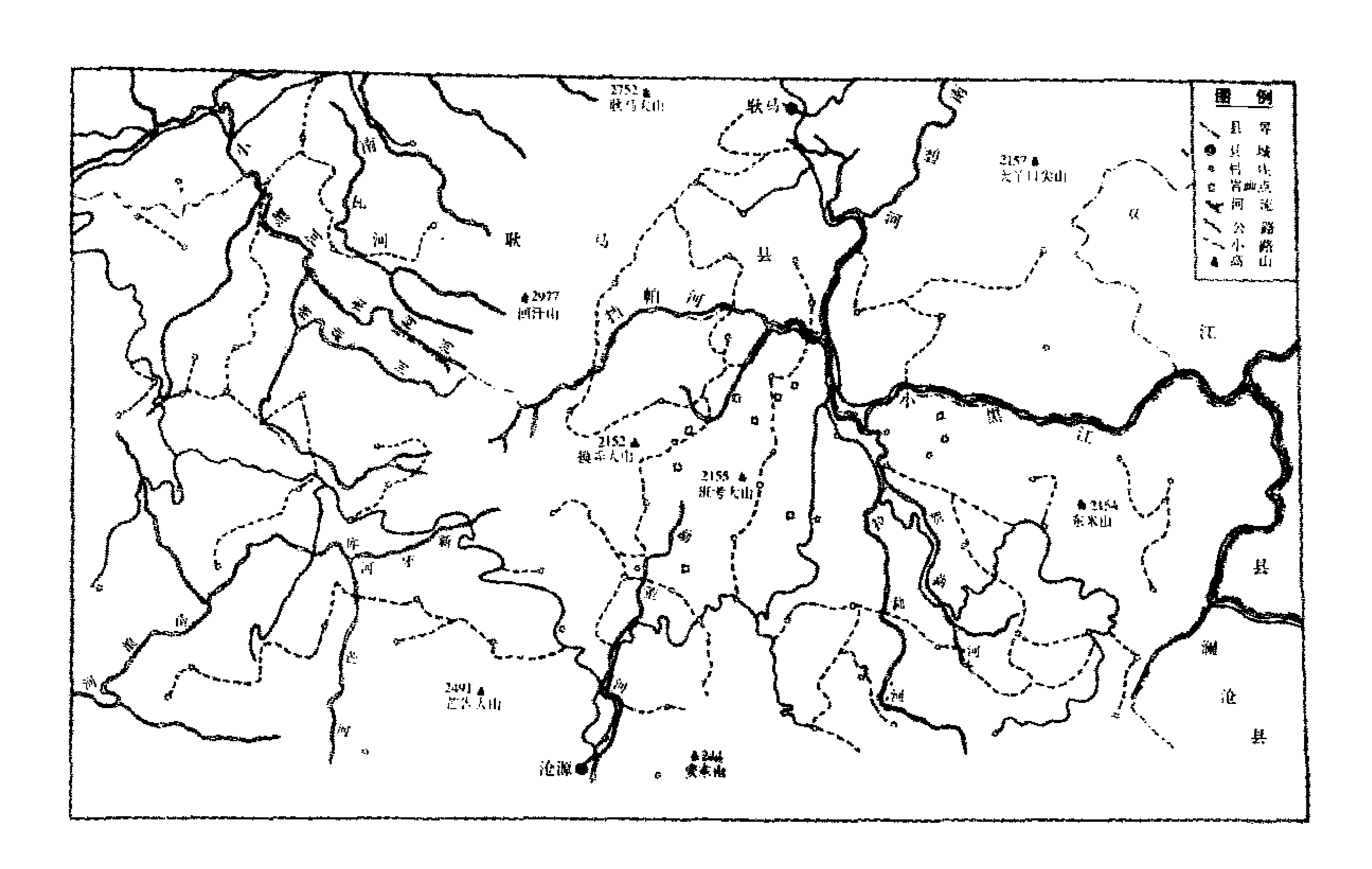


图5-2　云南沧源岩画分布示意图

四川珙县麻塘坝岩画分布在南广河支流螃蟹溪两岸的山崖峭壁上，其地势环境是依山近水。岩画分布处多有悬棺，两者有被打破现象。岩画多数绘于悬棺周围崖壁或岩洞内。

贵州岩画在地理的分布上比较复杂一些。就岩画坐落的环境情况看，有三种。

（1）岩画临水或近水而居。如“画马岩”靠近清水河，“马马岩”邻近北盘江，银子洞临南皋河，“七马图”临花江。

（2）岩画离水较远。如长顺傅家院岩画、六枝桃花洞岩画、关岭牛角井岩画。

（3）岩画绘于洞穴处。如银子洞岩画、傅家院红洞岩画、六枝桃花洞岩画。

四省区岩画分布环境情况总结：

广西：几乎全部临水。极少数绘在洞中。

云南：几乎全部不临水，没有洞穴岩画。

四川：离水较近。岩画处伴有其他文物。

贵州：有的临水或近水，有的不临水，有洞穴岩画。

可见四省区岩画在地理环境的选择分布上是有一些差异的。

二　岩画规模之比较

岩画规模指两个指标：一是指一个相对完整的岩画所占岩石面积的幅面大小；二是指岩画中的图像个体的面积大小。岩画中图像个体数目的多少不能成为岩画规模的指标，但它也是一个参考数据。

规模上四省区的岩画差异是很大的。

广西左江岩画规模宏大，为中国南方岩画之冠。左江沿岸 70 处岩画规模大小不等，其中最大的一处宁明花山岩画，画面长达 172 米，画幅面积约 8 000 多平方米，各种图像多达 1 800 余个。其中以人的图像为最大，高者可达 3 米，矮者亦在 3.5 厘米以上。一般身高在 0.6 米～1.2 米之间。此处岩画距江面最高处约 90 余米，最低处约 30 余米，距离山脚地面约 10 米。可以想见当年的岩画作者在这样高峻的悬崖上作画是要冒极大风险的。

广西西部地区的田东县和靖西县也有岩画 9 处，但规模

都不大。一般是十几平方米的画幅规模，离地面约 3 米～10 米之间。图像远不如花山岩画那么密集和量多。

云南沧源岩画的规模亦不小。10 多平方公里范围内有 10 个地点分布岩画，其中第一地点的规模最大。“有画崖面全长约 30 米，最高之画距地面约 5 米，是范围最大，图形最多的一个点”。[①] 沧源岩画的图像个体不算大，以人为例，一般高度在 5 厘米～20 厘米之间。最高大者不过 40 厘米～50 厘米。但图像比较密集，在一平方米左右的崖壁上，有时画十几个甚至几十个图形。

岩画距离岩前立足之地低者 1 米～2 米，高者可达 6 米～7 米。这比起四川珙县岩画和广西左江岩画来，不能算高。

四川珙县岩画规模由于没有严格的画幅测量因此很难计算。在 5 000 米长的东西山岩上分布有 12 处岩画。若从总体上看也可算是不小的规模了。这些岩画多绘在悬棺附近，离地距离从十几米到四十多米不等。岩画中的图像个体大小资料不详。

贵州岩画规模不大。最大的长顺傅家院红洞岩画，画幅高约 7 米，宽约 20 米。开阳的“画马岩”小岩口岩画宽约 16 米，高约 5.5 米。贵州境内岩画图像个体面积不大。以人像为例，最大的人像身高 27 厘米，一般大都在几厘米至十几厘米之间。动物图像大者三四十厘米，小者仅几

---

① 见汪宁生：《云南沧源岩画的发现与研究》，文物出版社，1985 年。

厘米。

岩画离地距离一般在1米~2米之间，且攀岩作画比较方便。这一点同沧源、路南，以及广西西部地区的岩画很相似。

从图像个体数量上看，贵州岩画的图像不算多。这一点远不能同广西、云南、四川岩画相比。

总结：

广西：规模最大，图像最多，图像个体大，离地高。

云南：规模较大，图像多，图像个体不大，离地面不高。

四川：规模较大，图像较多，离地较高。

贵州：规模不大，图像不多，图像个体不大，离地面不高。

三　岩画颜料之比较

川、滇、黔、桂四省区岩画表现得完全一致的地方，恐怕要算是它们的绘画颜料了。四省区岩画的图像绝大多数呈赭红色。虽然经历了漫长的岁月，但许多画面仍然色彩鲜艳。

广西岩画和云南沧源岩画的颜料都由有关科学技术部门取样研究，对这些红色涂料的主要成分定性鉴定结果均属铁（Fe）。四川珙县岩画有红白两种颜料，其中红色颜料

经鉴定是铁化合物。[①] 贵州岩画的颜料目前还没有进行这方面的鉴定，但从色彩效果来看，同广西、云南、四川的完全一样。估计亦是以赤铁矿粉为主的混合颜料。

氧化铁颜料的运用，有悠久的历史和广泛的使用地域。广西、四川、云南、贵州岩画分布的地区，含氧化铁（赤铁矿）矿源丰富，开采利用方便，用来作画的颜料是比较理想的。

不过赤铁矿粉本身的粘附力不强，欲使绘画长久保存，用它来作颜料时还应有其他粘合剂。古代人类的绘画颜料粘合剂，主要来源于动物的血、奶、油脂、蛋清、皮胶等，此外还有植物的汁液等。

南方的山崖四周多有茂密的绿色植物，用红色颜料在岩面上作画，红绿相映显得醒目。此外，更重要的是红色同古代民族的某种文化观念有关。在古人的心目中红色同生命力有某种神秘的关系。南方民族在驱邪镇鬼时多用红色的东西来显示法术之力。如杀狗、剽牛等。用红颜色作岩画可能也有取其类似的含义的意思。

四　岩画技法、风格之比较

川、滇、黔、桂四省区岩画在总的形态上是非常相近

---

① 见《广西左江岩画》，文物出版社，1988 年。《云南沧源岩画的发现与研究》，文物出版社，1985 年。《考古与文物》1990 年第 2 期。

的。它们都是属于比较稚拙、粗犷的原始绘画艺术风格的绘画。其共同的特点归纳起来有这样几点：

（1）颜料绘制。四省区各处岩画皆是用某种画具，如手、树枝、羽毛或简陋的毛刷蘸上颜料后绘制出来的。除桂西地区有几幅凿刻岩画外，其他各处岩画都不是凿刻岩画。中国北方岩画绝大部分是凿刻岩画，南方部分地区有凿刻岩画。

（2）单色颜料。这些岩画皆为单一颜色——赭红色。世界上有些地区的岩画是使用多种颜色绘制的。

（3）这些岩画中所有的图像不分远近都处于一个平面，图像之间缺乏透视关系。

（4）不知使用阴影法（technique of shading）。一般表现为在一个图像上着色浓淡一样，完全忽略物象的光线明暗层次。绘出的东西没有立体感，完全是平面、板滞的。

（5）所画的物象具有高度的概括性，几乎不去表现所画对象的细部，图像类似剪影。

（6）绝大部分图像用平涂法，只有极少数物象用线描法绘制。严格地说还不是真正意义上的线描，线条十分粗率。这是由于所描绘的对象如不用线条则无法画出，如田畴、栅栏干栏式建筑、空心圆等。所谓用线条绘出的画在感觉上仍是平涂。此外，用线条的画可能想表达某种特殊的含义。

（7）不注意不同物象之间的比例。单个的物象如人、动物等，也不注意掌握身体各部位的比例，比例失调。有

时为了强调某些细部特征还用夸张手法刻意突出表现。如滇、桂、川岩画中的人物性器官，射猎者的箭弩，等等。

（8）构图上有随意性倾向，画面无一定布局。局部内容不同的画区之间没有明显的界限。而且有图像重叠现象。但是，有些地点的岩画似乎表现出巧妙利用崖壁天然裂缝和断层以及岩面的形状、地势等来增强画面效果或分隔画区。如沧源第七地点的人逐野猪和第九地点的围猎蟒蛇图像画在崖上的小穴旁边，似乎暗示出这些动物原就是住在洞中的。又如贵州“画马岩”岩画也利用了岩层断线作为画区的分界。

这些方面又显示出这些岩画的拙中之巧。

（9）会使用歪曲透视的方法对一些图画作特殊处理。比如同样场合中的人物或动物，既表现出从平视看到的，又有表现出从俯视看到的。这些特殊视角的处理反映出岩画作者的图像思维的原始性和主观性。

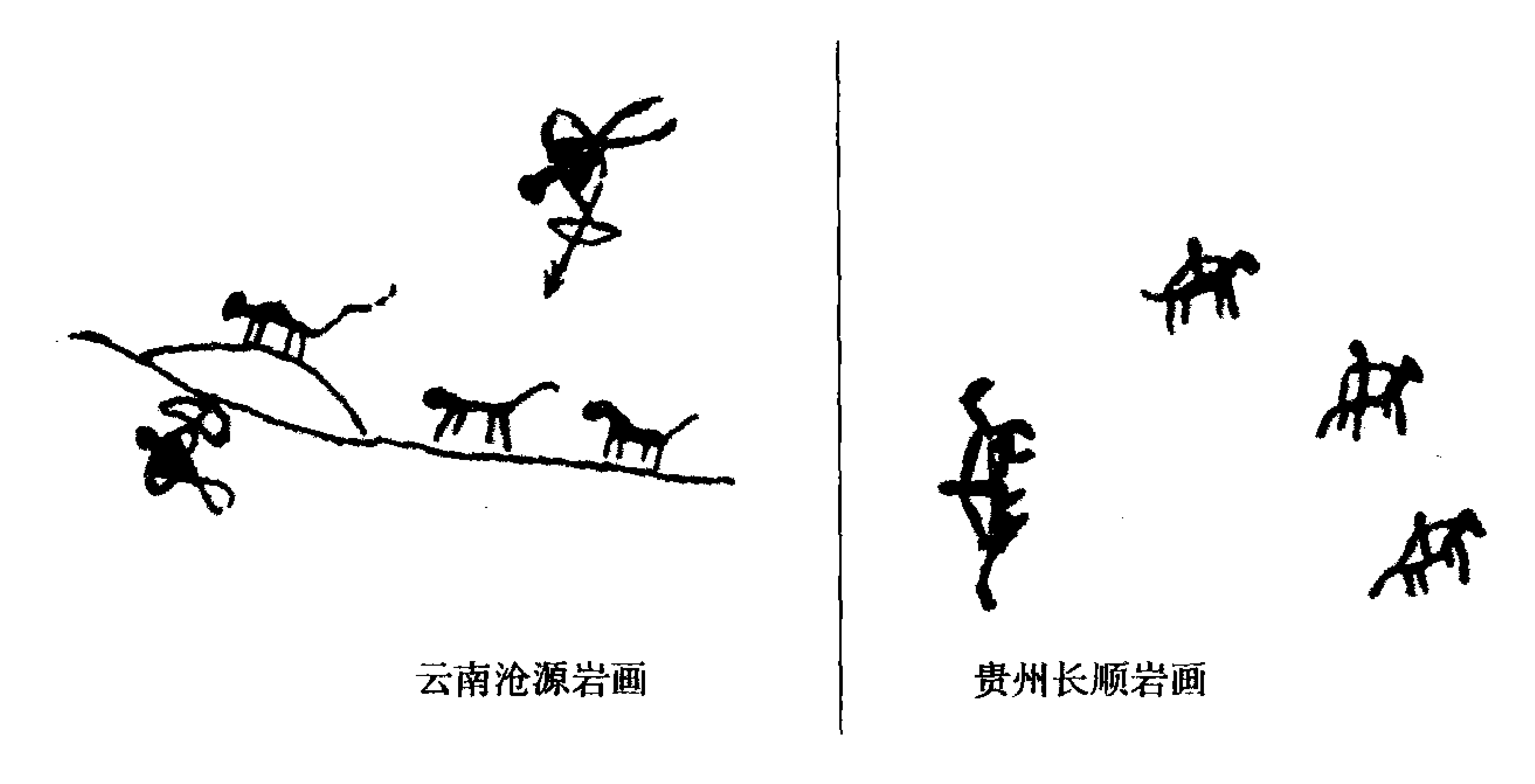


图5-3 云南沧源岩画和贵州长顺岩画

（10）写实风格。尽管这些岩画的表现手段稚拙、粗笨，不可能精确地再现出对象的形貌，但是所绘的图像仍是模拟现实物象的，即使是一些不存在的事物（如神灵、鬼怪等），以及一些观念性的东西（如数、方位等），画者还是假想出某种具体的形象并将它们实实在在地画出来。故具有很强的直观性。

以上是四省区岩画表现在技法和风格上的相同或相近之处。但是四省区岩画在技法风格上也有一些不同的地方。这尤其突出地表现在人物的画法上。

云南沧源岩画中的人物形体多画成倒三角形。三角形人像是该岩画中的人物典型形象，几乎成为公式化的表现方法。

广西左江岩画中的人物也是高度程式化的表现。人物形体多为直筒形，人物作蛙状，上下身体比例大体得当。

这两处岩画人像轮廓边缘都显得僵直，从笔触上分析可知作画者当时使用的“笔”是比较硬挺的。左江岩画尤其明显。

贵州、四川岩画中人物的画法显得随便、自然，身体各部比例基本上准确。人物形象设计不像广西、云南岩画中的人物那样有明显的刻板程式造型。贵州岩画中人像都不大，绘制时可能用手指或一种较小而软的“笔”。因此，人像显得比较柔和。广西岩画中的人像很大，一定是用很粗大的工具才画得出来。



图5－4　川、滇、黔、桂岩画中的人物图像

五　岩画所在地和族属问题之比较

川、滇、黔、桂岩画所在地区的民族以及这些岩画的族属是不同的。这里将它们的古今族属问题作一简单比较。

广西左江两岸凡岩画分布的地方，今天的当地居民主要是壮族。岩画的作者是不是也归属这个民族呢？从历史上看，古代在岭南西部地区聚居的有属于“百越”族群中的西瓯和骆越，还有乌浒和俚。乌浒和俚是东汉时期出现在岭南地区的民族，但其居住地不在左江地区，因此不大可能是左江岩画的作者。关于西瓯、骆越的居住地区，史书有记载。《史记·南越列传》中记载了赵佗上书汉文帝，说南越西边的“瓯，骆裸国亦称王”。《汉书·两粤传》：“蛮夷中，西有西瓯，其众半羸，南面称王。”唐宋及其以后的地理书讲得更具体。《唐书·地理志》载党州（今广西玉林县境）“古西瓯所居，秦置桂林郡”。郁平县（今广西

玉林县境）“古西瓯，骆越所居”。贵州（今广西贵县境）为“故西瓯，骆越地”。由此可知，今广西贵县、玉林一带是西瓯、骆越人杂居之地区，而西瓯之南为骆越人聚居地区。清顾炎武在《天下郡国利病书》中说：“瓯在闽海中，郁林郡为西瓯，今邕州与思明府凭祥县接界入交趾海皆骆越也。”岩画集中的左江地区正好是骆越人的聚居区内，故推知岩画应为骆越人所作。

判断左江岩画是骆越人的作品，不仅有地理和时代上的吻合，还因为岩画的内容反映出很多越文化的因素。如羽人、断发、椎髻、铜鼓、环首刀、鸟、船等图像，皆是典型的越文化。

民族学和民族史的研究表明，今天的壮族也就是古代越人的后裔。

云南沧源岩画分布于云南西南边境的沧源县境内。该县是少数民族聚居的地区，其中佤族占绝大多数。此外还有傣、拉祜、彝等少数民族。岩画附近的居民主要是佤族和傣族。

佤族是沧源县的主要民族，从族史和族系来看，佤族属于古老的百濮族系。汉晋的濮人，唐代的“望子”、“望苴子”、“朴子蛮”都与佤族有关。元明以后称“蒲蛮”、“蒲人”。明清史籍中以及地方志中出现的“古刺”、“哈刺”、“戛喇”、“哈杜”、“哈瓦”等则是“佧佤”一词的同名异写。佤族自称“布饶克”，他称“佧佤”。“佧佤”一词出现于清初。当地传说及傣文古籍中都认为佤族是沧源

地区最古老的民族。佤族常被称为"本人"，即原住该地的老住居民之意。

傣族自称"傣那"，他称"摆夷"，属百越族系。西汉的"滇越"，东汉的"掸"，唐代的"茫蛮"，宋代的"百衣"（摆夷的别写）都包括有傣族的先民在内。元代之后的"百夷"、"金齿百夷"被认为是傣族的直接祖先。

傣族在沧源居住的时间也很悠久了。自古以来傣族和佤族就相互通婚。由于长期共处，沧源的傣、佤在语言、文化上都有一些共同之处。

除了佤、傣之外，沧源地区还有汉、拉祜等其他少数民族，但人数甚少且迁入该地区比较晚，故岩画的族属只能从佤、傣两族中证求。

麻烦的是沧源岩画中反映出的一些物象和习俗在佤、傣两族中皆有交叉印证。如羽人图，佤、傣人中皆有插羽之俗可印。箭弩，佤、傣人皆使用，干栏房子佤、傣两族皆有。如此等等，使人们仅根据岩画图像和当地民族生活、习俗的对应仍然难以断定究竟谁是岩画的主人。从沧源地区搜集到的民族绘画资料（沧源画布、澜沧画布、西盟佤族"大房子"壁画等）上看，其绘画风格和图像同岩画十分相似，这说明岩画的绘画传统一直保持在当地民族之中。

据汪宁生先生的研究，认为岩画同佤族有较多的关系，故其族属可能是佤人。但是他也不排除岩画同傣族有关系，

故其族属亦可能是傣人。[1]

四川珙县麻塘坝岩画所在地今天的居民大多是汉族。但是汉人进入这个地区居住之前，这里的土著居民是“僰（bó）人”。从零零星星的史料中得知，早在战国时代，“僰人”已记入了史册。《尚书·牧誓》记载周武王伐纣时，有庸、蜀、羌、髳、微、卢、彭、濮人从征。《正义》谓“此八国皆西南夷也”。大约在周代以前，濮人已在四川东南部，以及云南、贵州、广西部分地区定居了。“僰人”立国约在西周。据传“僰人”因为随武王伐纣有功，其头人被封为“僰侯”，建立了“僰侯国”[2]。秦灭巴蜀前，僰已臣属于蜀。蜀夭后，秦在僰地“颇置吏焉”[3]。汉代武帝征夜郎南越时，命唐蒙开僰道，在金沙江边筑城，设立犍为郡僰道县（僰道县治城即今宜宾市）。从此叙南僰人开始受中央政府的直接统治，和汉人杂处。明代时僰人同朝廷对抗，200 年的时间中发生大战争 11 次。叙南地区的僰人缩小到以麻塘坝为中心的南广河流域聚居。万历元年明政府又大力围剿僰人，从此叙南僰人从历史上消失。[4]

叙南僰人仅是僰人之一部分。在云南、贵州、四川毗连的广大地区，今云南横江流域，贵州盘江流域仍有僰族遗民居住。

---

① 见汪宁生：《云南沧源岩画的发现与研究》，文物出版社，1985 年。
② 见《读史方舆纪要》卷七十“叙州府条”。
③ 见《史记·西南夷列传》卷一六。
④ 见《万历实录》卷二十、二十四。

关于僰人的族源，有专家认为战国时史书记载的濮，即僰。其后裔是僚、仡佬等。

僰人在文化上有这样一些特征：

悬棺、椎髻、凿牙、珍狗、崇尚铜鼓、居干栏、筒裙，等等。

珙县麻塘坝南广河流域依山傍水的山崖上有许多悬棺，无疑是僰人遗留下来的。悬棺处多伴有岩画。两者有互相打破的现象，说明两者年代比较接近，并且是由同一个民族的人所作的。

因此，推断珙县岩画的族属为僰人是有充足的理由的。

贵州境内几处岩画所在地今天的居民主要是布依族、苗族和汉族。牛角井岩画附近的村寨中有少数俚族人。

从地理上看贵州这几处岩画皆处在乌江以南，鸭池河以东，盘江以北的这片区域内。在这一大片地域范围内民族分布的情况比较复杂，但总的说来是以布依族为主。

这些岩画是不是布依族或其祖先骆越人所作的呢？这是有可能的。因为岩画中的一些物象似乎同布依人的一些文化事象有所对应。如干栏建筑、田畴、铜鼓、戴帽帕头饰等。

布依族的族源可追溯到越人。古越人在殷商时代已大量活动在长江以南广大地区。其分布情况，史家称为“殆环踞中国西南各省，如川、滇、黔、桂……而东循滨海各地如广东、福建、浙江等省，更亘于皖、赣、鄂之交，盖

不啻为中国南海东海所环抱一弧形区域焉”[1]。具体来说，古越人分布是：在今浙江一带称“东越”，福建一带称“闽越”，福建广东部分称“东瓯”，四川、湖南部分称“夔越”，广东、广西部分称“南越”，广东北部广西中部称“西瓯”，云南为“滇越”，广西中部贵州南部为“骆越”。

民族史研究一般认为布依族来源于“骆越”的一支。贵州布依族的祖先自古以来就是生息繁衍于南北盘江、红水河流域及其以北地带的。也算是贵州比较古老的土著民族之一。因此，说贵州古代岩画的主人是布依族还是有一定依据的。

但是，贵州岩画及其所在地的族属问题还有另一种可能，即这些岩画的作者可能是贵州另一支古老民族仡佬族或其祖先濮人、僚人。而岩画所在地最早的居民也是濮僚人。

骆越人虽然是贵州古代较早土著之一，但在他们之前，还有更早的土著民族。他们就是仡佬族的祖先濮人。仡佬人是我国中南、西南地区一个非常古老的民族，其渊源可追溯到遥远的古代。贵州仡佬族是贵州土地的最早开拓者，这在民间习俗中有所印证。“仡佬仡佬，开荒辟草”的歌谣流传于贵州各地。与仡佬族杂居的或相邻的汉、苗、彝、布依、土家等民族都承认仡佬族是贵州最早的居民。仡佬

① 见罗春林：《古代百越分布考》，载《南方民族史论文选集》，中南民院民族研究所编印，1982 年。

族人逢每年的“吃新节”时，就到附近别族人的田地中采摘一些新熟的谷物、瓜菜等以祭祖先。这被视为传统惯例，不受非议，得到认可。此外，仡佬人家中神龛上设“地盘业主，古老前人”牌位。又仡佬族老人去世出丧时不丢“买路钱”，意为是在自己的土地上。这些都说明仡佬人确实是当地最早的土著居民。

仡佬人的形成大致经历了濮人、僚人、仡佬人三个历史发展期。仡佬族的文化中仍然保留了濮人、僚人的遗风，如打牙、披袍、筒裙、崖棺葬、崇尚铜鼓、居干栏、珍狗等。

贵州岩画中反映出的内容同仡佬人的文化有比较密切的关系。从图像、符号、画风等方面来看，贵州岩画同四川珙县岩画相同之处甚多。珙县岩画因有悬棺为辅证，断为僰人（僰人即濮人）所作。两相比照，将贵州岩画的主人推断为是仡佬人或其先祖濮、僚，看来也是有一定道理的。

贵州岩画所在地域，古时先后属牂牁国和夜郎国。而牂牁国，夜郎国的主体民族是濮人。

关于贵州岩画的族属问题我们将在下一章中再作讨论，这里就不多说了。

总之，从川、滇、黔、桂岩画的族属比较来看，若将贵州岩画的族属断为布依族（骆越人），那么它们同广西岩画的关系在文化的血缘上便亲近一些。若是断为仡佬族，那么贵州岩画同四川、云南岩画的文化血缘关系就更近

一些。

看来西南地区民族分布的复杂性和各个民族文化之间的相互影响，在岩画中也是有很深刻反映的。

六　岩画图像内容之比较

（一）人物

广西左江岩画是以人像为主体的岩画，人物图像占岩画全部图像的95%以上。

很明显的是左江岩画中表现出的人物都是处于非日常生活状态中的人物，人物姿态千篇一律，定格在严格的程式化动作举止之上。人物多为正面像，侧面人像亦不少。体态举动为双臂伸展两手上举，腿部跨开半蹲，整个形体为蛙人形状。人物密集，场面很大，像是在举行盛大、隆重的集体仪式。

人物发式有短发、披发、辫发、椎髻。装饰有头插羽毛的，戴羽冠的，身缀羽毛的，头饰有兽角的，挂尾饰的。

有些人物被夸张地表现出男女生殖器官的部位，这反映出其中的生殖崇拜的观念。

云南沧源岩画中人物的图像占全部岩画图像的70%以上。故亦可说人物是该处岩画的主体图像。沧源岩画中的人物展示出的内容很丰富。有战争、狩猎、放牧、舞蹈、

杂技、舂臼、迁徙，等等。大多数是日常生活的反映。此外，人物形象中也有一些非日常化的怪异人像。如太阳人、羽人以及一些形状怪诞的人像。又沧源岩画中的人像其形体大多呈倒三角形，上大下小，手脚只用几条线表示出来，身体各部完全没有正确比例。人物图像皆为正面像，没有侧面像。总的看来，人像的设计仍是程式化的。个别人物也被突出描绘出生殖器官。

四川珙县岩画中人物图像约占全部图像的50%左右。其中骑马的人像居多。其余的或舞蹈，或站立，或射击。人物几乎全是正面像。有的人物头顶一独辫式的东西朝天翘起。不知是头插的羽毛还是椎髻。没有表现出性器官的人物图像。人物图形中也有一些形体怪异的人像。

贵州岩画中人物较少，只占全部岩画图像的28%。大多数人物表现为日常生活中的人，如骑马、狩猎、击鼓、步行等。但有少数异形怪人图像。

凡岩画中见到的完全不同于画中一般人物形象的怪诞人物，多半是想象中的鬼神或仪式中沟通鬼神的巫师形象。这在世界所有古老的岩画中似乎是一个通则。

四省区岩画中人物的比较归纳起来有这么几点异同：

广西：人物多，形象程式化。有正面和侧面两种描绘，有生殖器官的描绘，有怪异形人。

云南：人物多，大部分形象程式化，只有正面描绘，没有侧面描绘，有生殖器官描绘，有怪异形人。

四川：人物较多，没有明显程式化。只有正面描绘，

无生殖器官描绘，有怪异人形。

贵州：人物少，没有明显程式化。有正面和侧面描绘。无生殖器官描绘，有怪异形人。

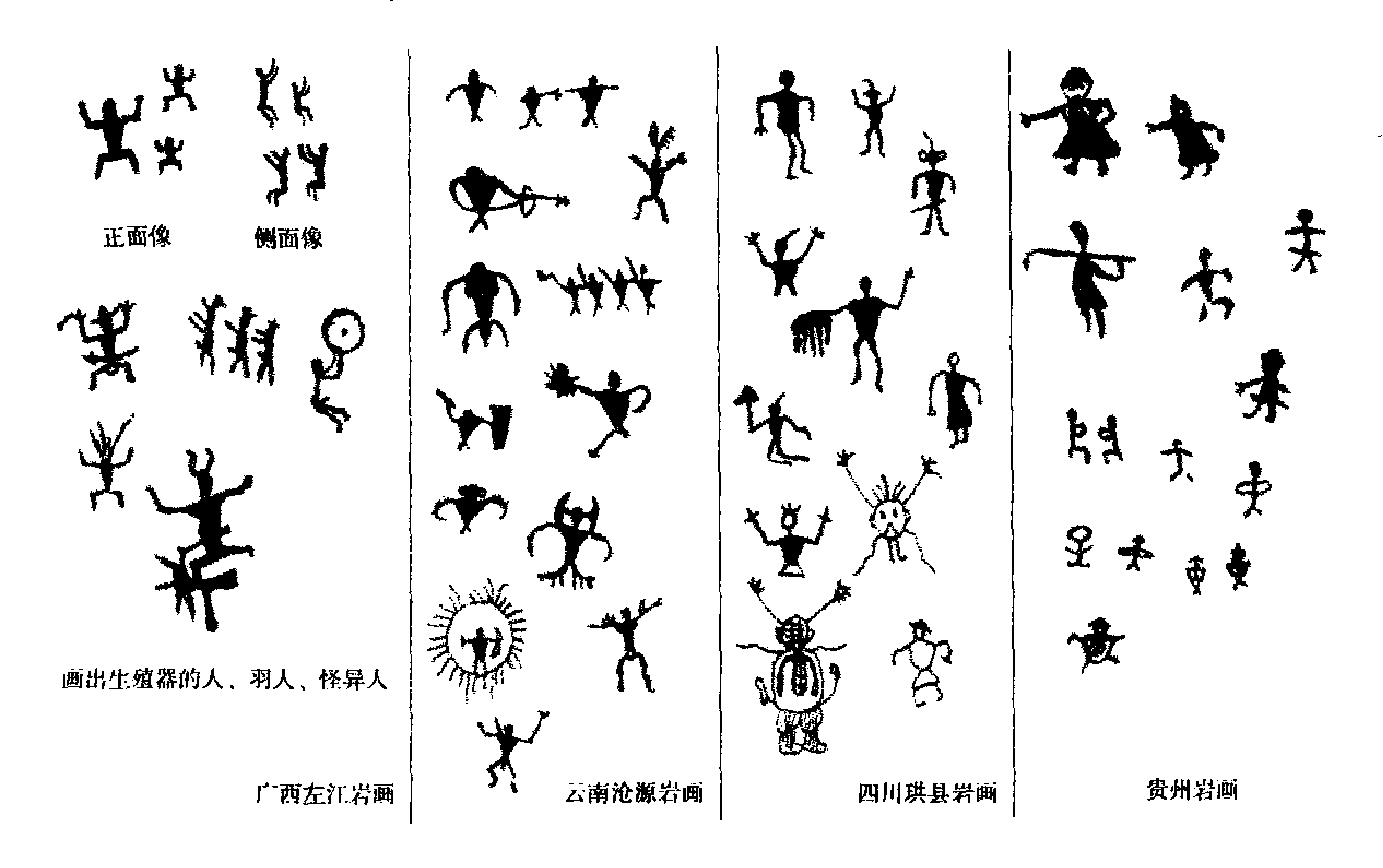


图5-5　川、滇、黔、桂岩画中种种人物图像

（二）动物

广西左江岩画中动物的图像不多，表现出的种类也很少，只有四五种。人们比较清楚无误便可辨识出的有狗、鹿、马、鸟。《广西左江岩画》一书中认为："岩画的马图，一般绘于巨大的首领人像胯下，背脊与人腿相连，说明二者之间有着不可割裂的关系，我们认为这是人骑马的动态的表现。"从图像上看我们认为广西同行认为是马的动物更可能是别的动物。从动物的形态和尾巴的状态来分析，这像是一种凶猛的巨兽。马尾一般作下垂状。沧源、珙县、贵州岩画中的马都是这样画的，只有奔跑中的马其尾才作

平举状，很少朝天翘的。而左江岩画中的“马”尾巴一律朝天翘。这种现象不可能用作画者技术不行来解释。因为岩画中的鹿、狗皆画得比较传神，想来也应该比较准确地画出马的神态的。

云南沧源岩画中动物图像及其表现出的动物种类很多。计有牛、象、猪、狗、猴、虎、豹、野猪、麂子、马鹿、孔雀、山鸡、蟒蛇等。可谓洋洋大观，且各种动物皆绘得十分传神。其中最突出表现的是牛的图像。马的图像仅一个，且已模糊不清，尚不敢完全断定是马。

四川珙县岩画中的动物图像有马、狗、老虎、犀牛、鱼、鸟、怪兽等。马是所有动物中被最突出表现的。70余个动物图像中马图像就占40余个。珙县岩画中的动物绘得相当的形象，十分的传神。

贵州岩画中有动物图像多种。动物图像占岩画全部图像的40%以上。有马、狗、狍、虎、鹿、仙鹤、飞鸟，等等。

总结：

广西：动物图像少，种类亦少。主要突出表现的动物是巨兽（我们认为是巨兽，广西同行认为是马）。

云南：动物数量、种类很多。以牛为突出表现的动物。

四川：动物数量多。以马为主。

贵州：动物占岩画图像的一半左右。种类较多。以马为主。

（三）器物

广西左江岩画中最多见的器物是铜鼓，计有254面，见于35个岩画点。一般作圆圈状，圈内中心有光芒日体。在一些圆圈边缘上还画有鼓耳。有些画面中有击鼓图。故识断为铜鼓无疑。这是古代骆越人使用铜鼓的历史记录。此外，还有羊角钮铜钟、环首刀、长剑、扁茎短剑、矛、翱、面具、船等。

环首刀多绘在正面人像的腰间佩着。刀身平直，呈长条形，刀首作圆环状。广西平乐银山岭出土的战国墓M26：5号环首铁刀其形制同岩画中的一样。

云南沧源岩画中比较多见的器物是弩。这是一种用于战争和狩猎的武器。《云南志略》云："蒲蛮……善用枪弩。"还有牛角。这是南方少数民族常用的信号工具。《旧唐书·南蛮传》云："东谢蛮，……谯聚则居铜鼓吹大角。"牛角除作响器外，还可用作饮器。《皇清职贡图》记载滇南民族"俗嗜酒……以角为杯"。今天南方民族在仪式上以角为杯的风俗仍很流行。

盾牌。有两种形式，大多数为长方形，上端略大，与铜鼓上的盾牌形制一样；另一种长方形上端中间有一缺口，便于窥视。

矛。岩画中持矛者多与持弩者在一起。

杵臼。凡三见。是为加工谷物的工具。也可作打击乐器用。

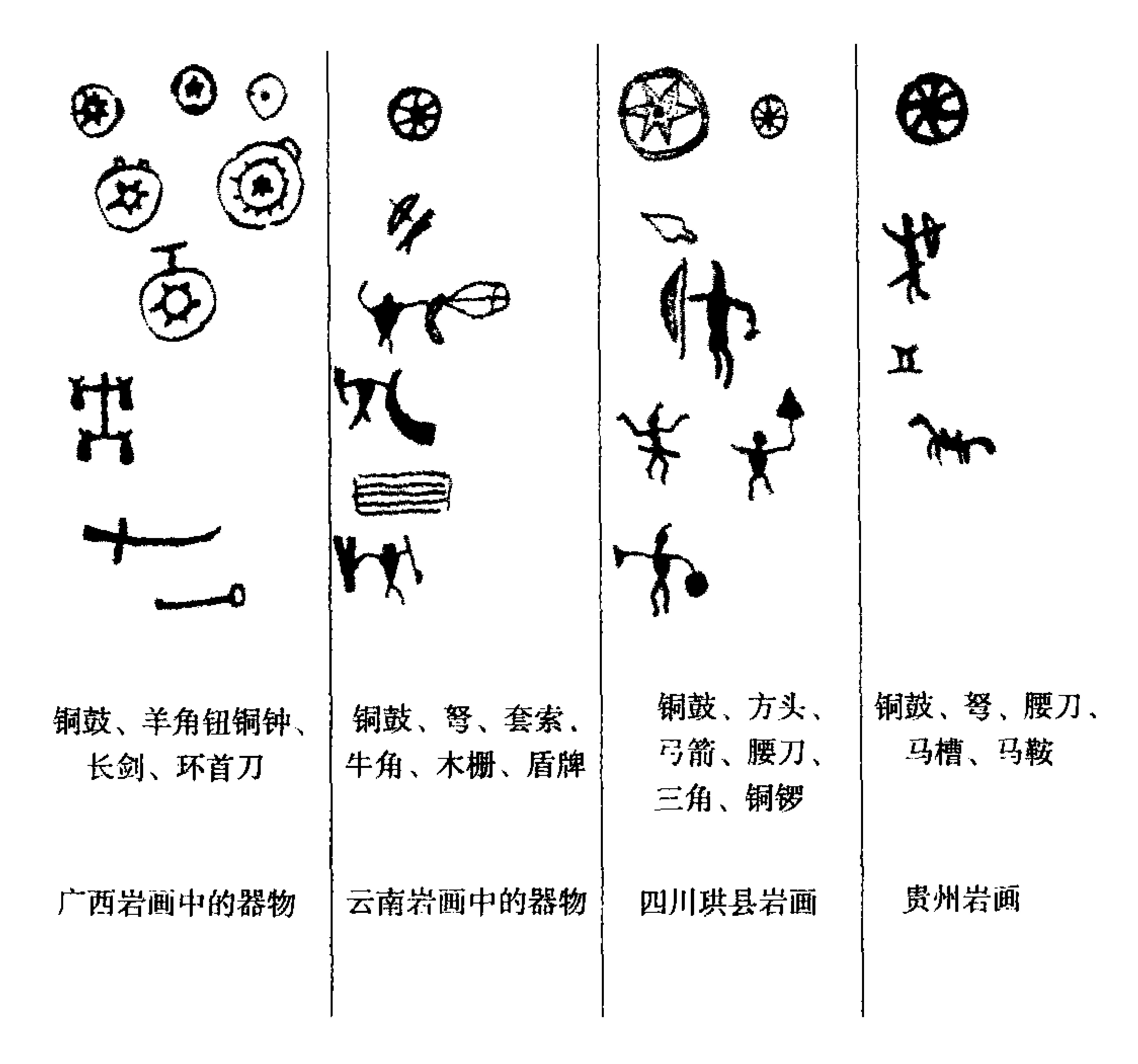


图 5-6 川、滇、黔、桂岩画中的各种器物图像

套索。为捕捉动物的工具。今佤族仍在使用。

木栅。捉猴工具。

叉。捉捕蟒蛇的工具。

铜鼓。仅见一面。在第六点第四区。已模糊。

四川麻塘坝岩画中的器物图像有铜鼓、矛头、弓箭、腰刀。此外还有一些奇怪的东西不知为何物。如刷梳状物，人手持之。十字形物，人手持之。三角形物，人手持之。实心圆形器物，人手持之。

贵州岩画中器物图像甚少。铜鼓，仅见一个，旁有人用长棍击之。弩、腰刀、棍棒、马槽、马鞍等，每种器物仅见 1~2 个。

从四省区岩画中器物图像的情况来看，可发现铜鼓是这几处岩画中共同表现出的一种器物。这说明这几处岩画的主人都有使用铜鼓的风俗。并且这同云南、贵州、四川、广西四省区皆有大量铜鼓的发掘的资料也是相互印证的。

（四）房屋

房屋图像在广西左江岩画中和四川珙县岩画中均不见描绘，在云南、贵州岩画中有所见，其式样为干栏式。

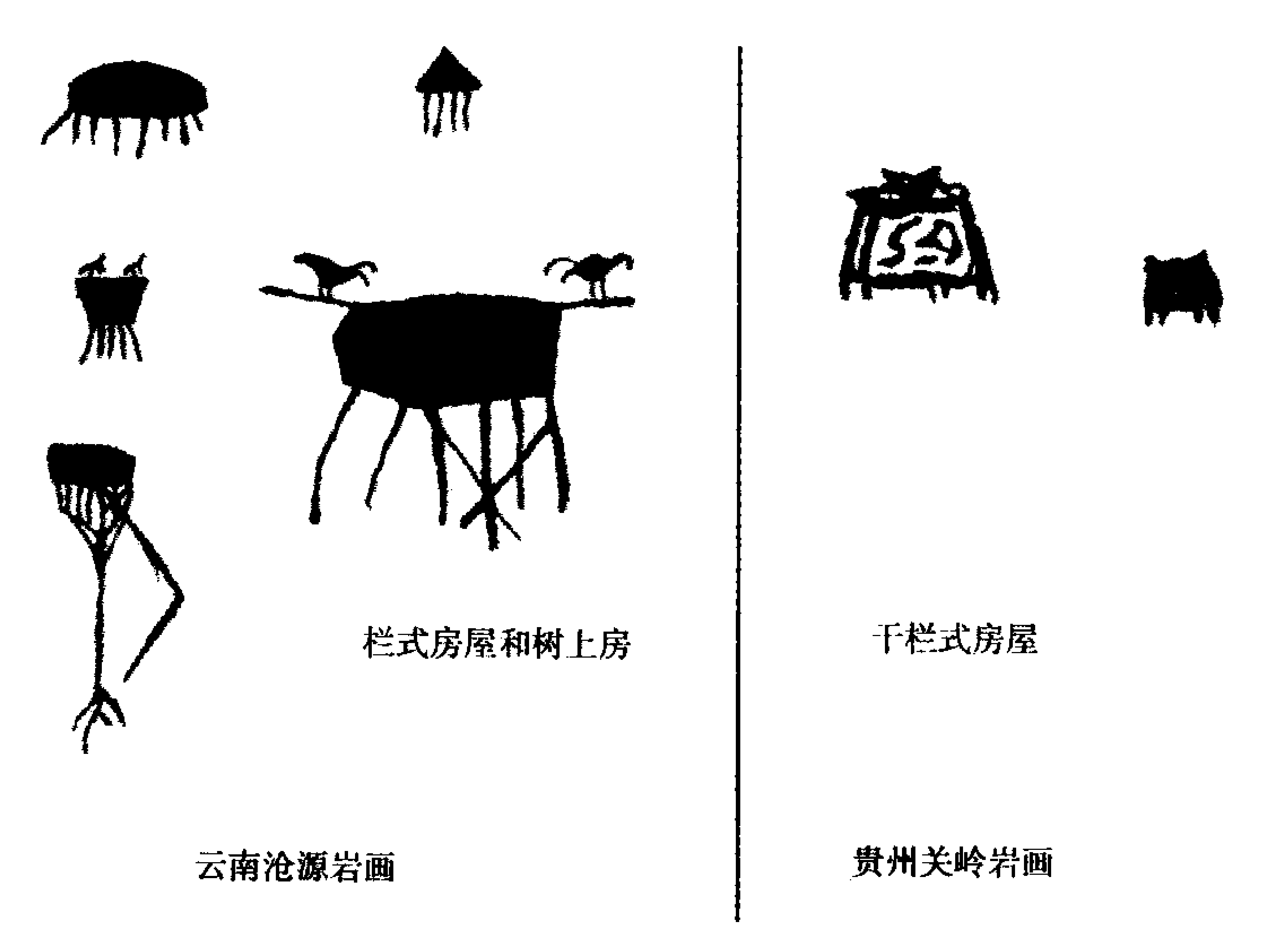


图5-7 沧源岩画中的干栏建筑和关岭岩画中的干栏建筑

云南沧源岩画中的干栏建筑离地较高，甚至有巢居式的树上房屋。《云南志略》云：“斡泥蛮，……在临安，西南五百里，……巢居山林。”《西南夷风土记》“赤发野人……巢居山林”。清夏瑚《怒俅边隘详情》载：“（俅人）多结房于树以居，如有巢氏之民者。其巢居之由，在昔野

兽较多，白昼且将啮人而食，逮晚则成群入室，抵御无方，故其先人创此巢居，以避虎患。”解放初，云南还可见到这种树屋的遗迹。

贵州干栏式房屋图像见于关岭“马马岩”岩画中，有两个离地较近。

（五）符号

川、滇、黔、桂四省区岩画中除了具象的图像之外，还有一些抽象的符号图形。有意思的是其中有几个符号是这几处岩画都共同具有的。

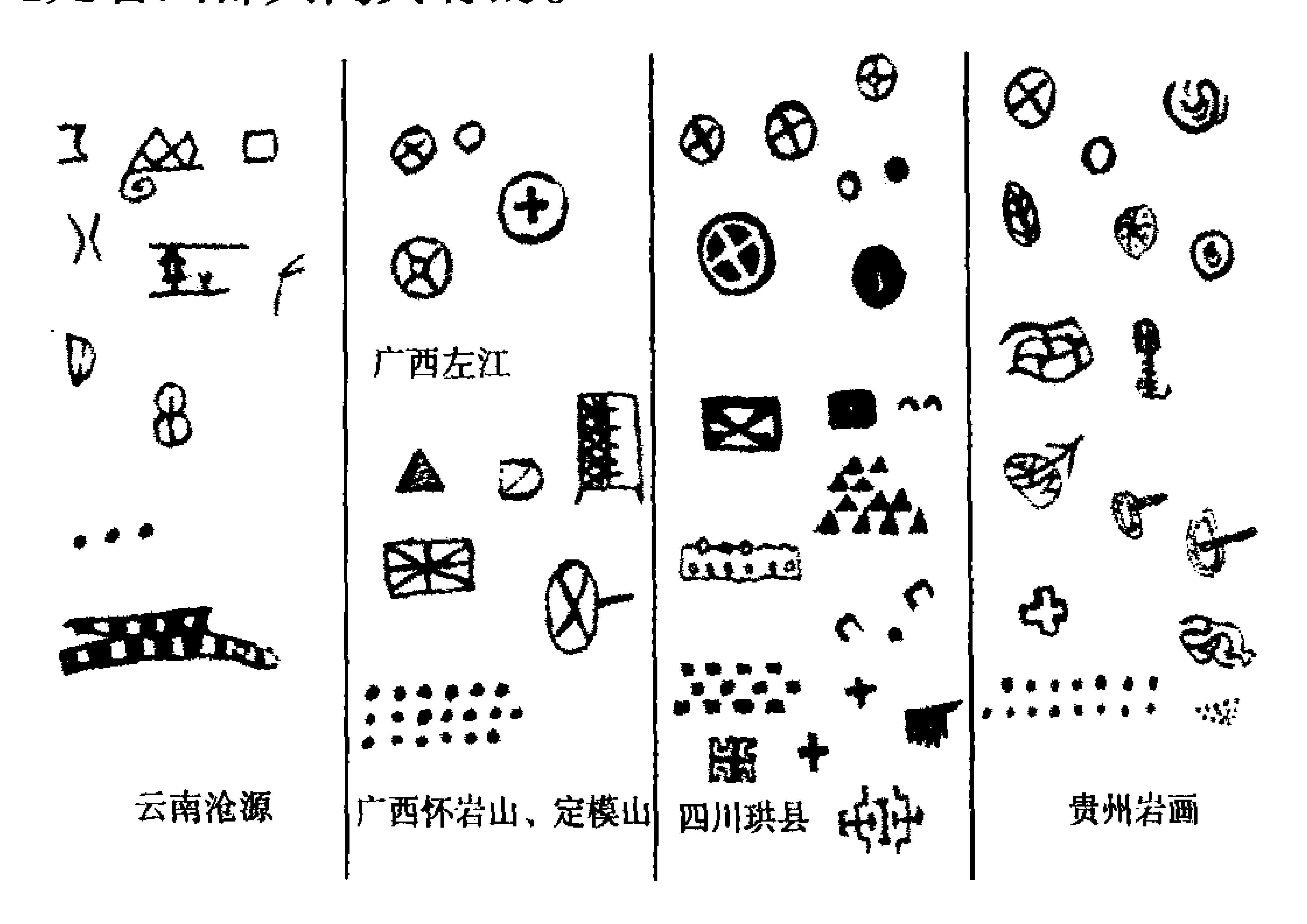


图5-8　川、滇、黔、桂四省区岩画中的符号

（六）天体

所谓天体这里指常见的太阳和月亮，这在四省区岩画中也是共同具有的。

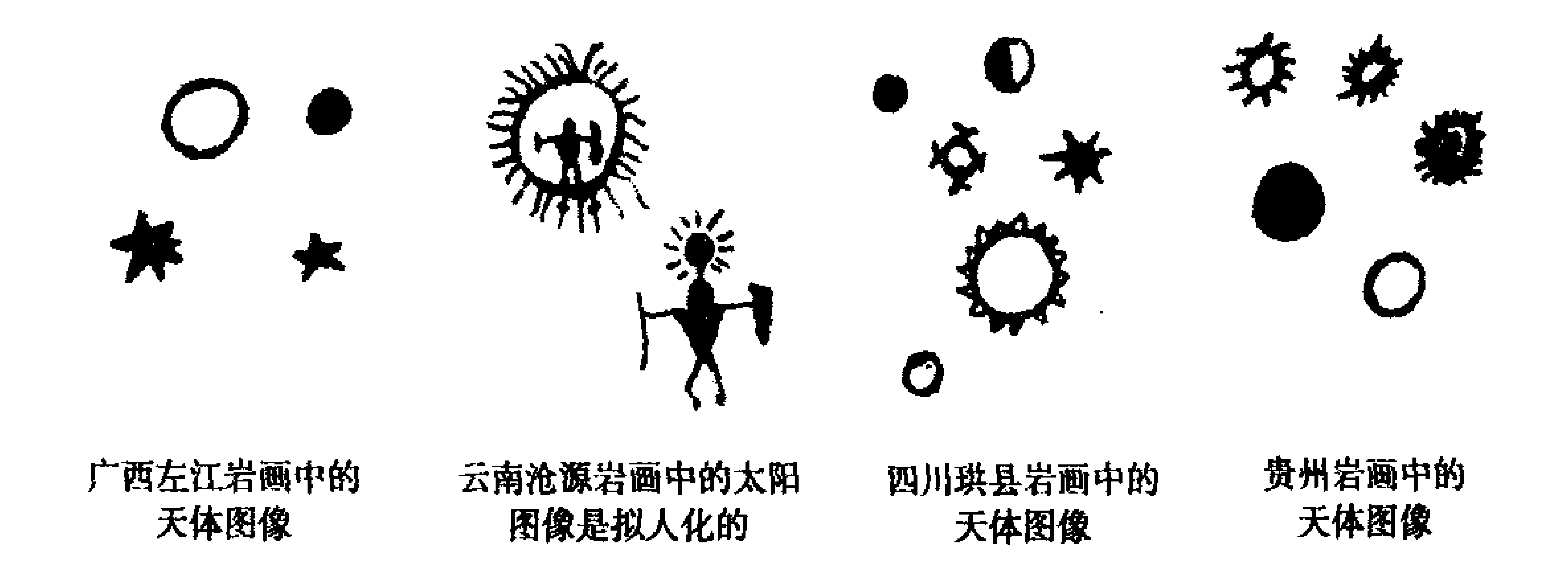


图5-9 川、滇、黔、桂四省区岩画中的天体图像

七 岩画传说之比较

在有岩画的地方，其当地居民对他们所见到的岩画总是会按照他们自己的理解方式去阅读这些岩画。其中大量的传说内容多半都附会着自己的历史、文化经验和记忆。岩画研究一般都很谨慎地不把关于这些岩画的传说看作是对岩画缘由的准确记载。除非是明确知道传说者就是岩画的作者，这样才可能站在画者的立场上对岩画的内容以及为什么作画的理由作同样的理解。

由于岩画作者（绝大多数是已消逝的民族）同言说岩画的传说者在时间上，甚至在族别上有很大的距离和错位，因此，所有关于岩画的传说故事只能作为岩画研究中的一种参考性的资料。一般说来，这类传说同当地的其他传说一样，可能只是当地民族生活历史的一种特殊记录。因此，它们仍然是一种珍贵的史料。经过小心的阅读处理，剔除表层的东西，其深层的东西很可能映现出当地那消失在遥

远的岁月中的一些历史的影子。这些隐藏得很深的史影往往是一些原初性的历史、文化消息。它们至少是研读岩画的一种有参考价值的背景材料。

正是在此意义上，我们认为将西南四省区岩画的传说作一些比较，或许可以获得一些有启示性的东西。这对于我们研读岩画是会有帮助的。

（一）广西左江岩画传说

有关广西左江岩画的传说很多。在《花山岩壁画资料集》中就收集有十七条。这些传说流传于当地的壮族人之中。这里我们择出几条。

传说之一

在花山顶的两端都种有一棵竹，这两棵竹就是原来宁明和上金分界的标志。这两棵竹至今仍有。世世代代以来，人们都不敢上去斩那两棵竹。因为当人们一去斩它，只要你挥刀一落，顿时你就变得眼黑（盲眼）了。因此，一直没有人敢去动它。不知在什么时候了，上金和宁明两地的武士为了争地盘，发生械斗。因此，在这花山前的菜园地（今种满了菜，即坡下的畲地）里打起来，死了很多人。后来在战斗中死了的人就在花山里将自己映了出来，成为我们今天看到的壁画。这些壁画在以前——八九十年前——比现在还要多得多，而且也较现在鲜明。

（何妹、覃启祥、蒙家大、何永六等讲，俞葆瑶记）

传说之二

这是很早以前的事了，那时世界很乱。在花山这里劏了不少人，那些被劏的人到仙界生活后，就在这里将当时的惨状映出来。所以现在花山壁画里有些人是没有头的。另外，还有反映当时乱世的武功情况的。如壁画里有些人是手执刀、枪、铜牌、剑等，连牛、马、狗都教得很驯，它们能给人乘坐，也会咬人的。

（黄源杰、黎其忠讲述，俞葆瑶记）

传说之三

我的家父说他在十多岁的时候，听到老人家说，过去清王朝的军队被打败，到这地方来。当时我们的一部分老百姓就与清王朝的军队对斗起来，清王朝的军队被百姓打得落花流水，并砍下了他们十几人头吊在这里。最后清王朝的军队差不多被消灭光，余下的一些跳到河里被淹死了。从此这里就出现了壁画。壁画是血染上去而成的，有的说是自然形成。

（王德明口述，黄祖豪记）

花山岩画的传说大部分同战争有关。有说是汉代马伏波将军的征战记录；有说是黄巢军队造反的记录；有说记录的是明代朱洪武领兵反元朝的事迹；还有说反映的是当地人反官家造反的事，等等，不一而足。这些传说中的事件时间跨度很大，从汉代到清代的事都有。显然这都是后人不断累积附加上去的不同的说法。不可能是真实的。[①]

---

① 见《花山岩画资料集》，民族出版社，1963 年，第 320 页。

（二）云南沧源岩画传说

云南沧源岩画也有传说，这里仅引一条。

佤族和傣族的始祖原是兄弟。有一次两人比赛种松树，议定先开花者为王。树种好后，傣族利用睡觉时间偷了佤族已开花的松树。这位佤族老祖先无可奈何，只有尊之为王，自己远离家乡。他一边流浪，一边在各处山崖上绘画，用画来教导佤族群众如何狩猎、耕种、练武，以及跳舞。教导大家要信奉太阳神，不干坏事，团结起来保卫自己等。

（引自《云南沧源岩画的发现与研究》）

（三）四川珙县岩画传说

四川珙县岩画的传说是夹在有关僰人和悬棺的传说中的。这里我们从《悬棺之谜》中收集的传说中选出一则有关僰人岩画的传说，以作比较。由于这个传说故事很长，人为加工的痕迹很明显，故在此只择其大要。

九颗印和九盏灯的传说（九颗印是麻塘坝岩画中的一组符号图像）：

一个叫阿墨的人给游七里家当长工，阿墨能挑千斤重，耕起田来一天要换九头牛，用钝九张犁。一天游家人打死了阿墨的父母，阿墨带领众人要找游家报仇。游七里搬来官兵镇压。阿墨带人最后打败了官兵杀了仇人。按僰人风俗，为了祭祀受难者，阿墨割下仇人的头，蘸上仇人的血在山岩上祭，打下九个鲜红的血印。从此人们将此处叫做

“九颗印”，至今那岩壁上还看得见一方方的红色迹印。[1]

贵州岩画的传说有开阳“画马岩”岩画传说和长顺傅家院红洞岩画传说。我们已收录在前面的章节中。这里选一则以供参照比较。

（四）贵州红岩洞岩画传说

在很久以前，有一支部落人住在傅家院的一座山脚下，后来又来了另一族部落人也住在不远的地方。双方为了争夺地盘，两个部落的人便发生了战争。原先来的部落人由于力量单薄，不久战败。他们发现山上有一个洞，于是部落首领带领残兵躲进了洞中。另外的那个部落便在洞口堆上石头，用泥巴封住洞口，然后架上生柴点火。生柴着火后冒出股股浓烟，进攻的部落人用树叶往洞里煽风。洞中的部落首领眼看自己将要呛死洞中，于是叫一画匠在岩石上画出他们的生活。后来，人们发现洞里的红颜色崖画，然后就取名为红崖洞。

（长顺文化馆伍忠仁同志采集于傅家院）

以上是广西、四川、云南、贵州四省区岩画的传说选录。表面上看，我们只能说这些传说讲述的是一些完全不同的故事。但如果仔细分析，可以看到它们有一个共同的母题。当我们剔除去这些不同传说的表层内容时，便清楚地看到它们深层的结构和意义是完全相同的。即它们说的

---

① 见晓帆等著：《悬棺之谜》，中国民间文艺出版社，1986年8月。

都是在岩画存在的那个地方曾经发生过一些人同另一些人相互战争的事情。并且，总是失败者成为岩画中的图像。“两支不同的人”、“战争”、“失败者成为岩画”，这三个关键性的要素（分别代表着事件的起因，事件的性质和过程，事件的结果）始终没有变化。变换的只是表层的东西。这就是所有这些传说的共同的原型。

在古代之世，南方各支系民族相互碰撞、接触、融合、分化，有时彼此为争夺生存空间而发生争战是常有的事。这种史影隐藏在岩画传说中，表层上的东西不过是不同时代的人以自己的历史经验附会上去的一种堆积物，因而形成种种说法。奇妙就奇妙在无论怎样改变故事中的主人公，但故事底层的内涵却永不改动。所谓原型是指非常原初性意义结构，它是十分古老的。也许这些岩画传说中的原型就是对这些岩画产生的根由的一种真实的揭示。尽管我们通过这个原型仍然不知道相互争战的那些人到底是哪些民族，但是至少知道了争战是同岩画很可能有直接关系的。这也是很有可能的。古代无文字民族，在哪里生活，或因某种原因（如战争、疾病、水土等）必须迁离或进住哪里，这肯定是值得记录的大事件。岩画便是一种记录形式。可以说任何一个民族对自己的历史都是负责的。他们总是想方设法地保留自己的历史。最古老的方式有两种：图像史记和语言史记（当然是口语）。语言史记有古歌（史诗）传说、神话等。图像史记有岩画、刻片、刺绣、图画等。而且这两种方式总是同时使用的。比如苗族的历史既保留在

他们的古歌、神话中，也隐藏在他们的刺绣艺术中。这种情况在无文字的民族中肯定是极其普遍的。

以上我们从各个方面对川、滇、黔、桂四省区的岩画及其同岩画相关的文化事象作了一些比较。这个比较工作只能说是相当粗略、肤浅的。也就是说这项比较还只是停留在对呈现出的资料作一种平面的对比。虽然这个工作做得还很不够细致，但是我们已经能够从比较的结果当中获得了许多有用的信息。这对我们更好地理解贵州岩画，以及对贵州岩画的族属，产生年代以及岩画文本语义等问题的推测和解读多了一些定位的依据。如此说来，这样做仍是十分有意义的。

第六章

贵州岩画的年代与族属

一　鉴定岩画年龄的几种方法

岩画的断代与族属考定是岩画学研究中的一个比较重要的内容，但这也是一个十分复杂而令人头痛的问题。由于岩画是无文字民族遗留下来的一种图像文本，因此它不可能像语言文字那样清清楚楚地告诉人们它所包藏的全部含义。根据直观或图像学的知识，人们可以对岩画中的图像进行认知。根据人类学的知识和理论，人们可以揭示出岩画的文化功能、文化意义等。但是年代和族属这种隐而不显的问题显然不是能够依靠直观或解释便把握得了的。这是一个实证性很强的工作。因此，岩画的年代与族属推断只能根据岩画所反映出的内容，以及岩画的技法、工艺、风格、颜料等，结合着考古学、历史学、民族学、民俗学、神话学，甚至古气象学、古动物学、古植物学等多学科的理论与手段，相互启发，相互印证。唯有如此，才可能对岩画的年代、族属问题得出较为准确的判断。

断代方面，迄今为止，在国内外岩画学界，人们仍然没能够十分有效地利用自然科学的手段来对岩画的年龄进行测定。考古学上常用的“树轮法”、“碳十四测定法”等几乎无法用于岩画上的图案及线条。地磁学的钾氩法、热释光等可用于测定事物先后序列的手段，亦无法在岩画的

断代中显示出它们的价值。看来，岩画的断代确实是岩画研究中一个棘手和危险的课题。

目前，人们普遍采用的仍是考古学和比较学的方法，根据岩画的形态、内容、工艺、材料等，同已知年代的其他遗物文献进行比较分析，以此来对岩画的年代进行推断。这个工作如果做得精细、准确，也能推知出岩画的相对年代。

如果岩画是由碳（或可能成为碳的物质）画出来的，那么只要能取到样品，经过碳十四测定可以比较准确地得到岩画的相对年龄。欧洲一些洞穴岩画的年代便是这样测定出来的。

此外，如果岩画被某种东西堆积覆盖，或有被其他文物打破的现象，那么情况则要有利一些。人们可以通过测定出堆积物或打破物的年代来推知岩画的年代。一般说来堆积物覆盖岩画说明了它晚于岩画而形成，故可知此而推彼。广西花山岩画和岩怀山岩画以及四川珙县岩画的年代就是靠测出覆盖物和打破物的年龄后而推知出来的。

还有，有些岩画中绘出的某些动植物已在岁月的流逝中绝种或远迁别处了。古动物学和古植物学知道这些动植物在该地区生息的年代。岩画既然对它们有所反映，说明它们处于相近的时代。故由此亦可推知出该岩画的相对年龄。例如人们在非洲一些地方的岩画中发现有当地早已绝种的动物，这种动物生活于公元前三千至公元前两千五百年前之间，据此人们推出这些岩画为新石器时代的产物。

至于文献中对岩画的记载当然也是判断岩画年代的重要依据之一。可惜这方面资料甚少。

二 贵州岩画断代问题

对贵州岩画进行年代的推断，理想的情况是具备上述条件中的一种或数种。非常令人遗憾的是，上述这些能够比较硬性一点地给出贵州岩画年代消息的条件这里几乎都不具备。因此，这便使得对它的年代判断变得十分困难。

我们在考察贵州岩画时曾有意留心过能否发现一些可帮助对这些岩画进行断代的有关情况，但结果是令人失望的。首先，贵州岩画大多数绘于峭崖之上，没有地层堆积覆盖其上的现象；亦没有发现岩画被其他事象打破的现象。六枝桃花洞岩画处虽有地下发掘物，但年代甚古，不可能同岩画有关系。其次，贵州岩画的颜料系矿物质而不是木碳之类的东西，无法进行碳十四测定。再次，岩画中画出的动物或一些事物的图像似乎亦不能帮助说明岩画的年龄问题。

鉴于此，目前对贵州岩画年代的断定还只是某种推测性的，尚缺乏科学的、硬性的鉴定过程和结果来支持。

在前面的章节中，我们专门将贵州岩画同邻省的岩画进行了一些比较。从比较的结果来看，虽然在一些具体的

细节上有一些差异，但是从整个情况看来，它们之间的相同之处则更多一些。在形态学的意义上我们完全可以把它们看作是同一种形态的岩画。

我们知道岩画这样一种特殊的文化模式是有一定的空间和时间阈限的。中国大西南地区的岩画在形态、结构、工艺、颜料、风格、符号等这些关键性要素方面表现出的高度的一致性，说明它们是同一种文化模式。因此，在产生的时间上很可能处于同一个时期段之中。也就是说它们先后产生的时间相差可能不会太大。我们之所以有兴趣将川、滇、黔、桂的岩画进行比较，目的之一就是想在它们之间发现某种互训的可能。而我们对贵州岩画的年代推测，最重要的参考便是来自于邻省岩画的年龄断代。

贵州岩画从总的情况来看，那些绘于岩厦上、岩洞里的画面，由于较少受到阳光和雨水的侵蚀，故保留得较好。而绘在比较裸露的岩面上的画面则要差一些。就保留得较好的图像来看，有的已呈深暗的紫红色或黑红色，且有些图像表面已形成一层薄的石垢。还有就是岩画处有些地方的图像色彩已完全剥落，然图像轮廓依然保留在石壁上，呈灰白色，犹如照片的底片一样，这种地方的画面往往布满了星点石锈。再有就是那些已经完全模糊不堪只留下一团色影的图像。从这些风化、老化、质变剥蚀、脱落的情况中，反映出这些岩画的年代是比较久远的。

在开阳“画马岩”岩画和长顺傅家院红崖洞岩画中我们还发现有这样一种情况，一些动物图像的构成方法是不一样的。颜色老成暗淡的其形体一般画得比较准确、生动，而颜色比较新鲜的则画得比较简洁、生硬。还有的岩画局部地方有图像重叠打破的现象。这些现象似乎表明了这些岩画不是一次完成的。从颜色的深浅和风化的程度以及图像构造风格之不同可以感觉到这些岩画是经过多次绘制才形成的。但如何对它们进行分期则需要做更加细致的鉴别工作，这恐怕只有留待今后再作细心的推敲了。

开阳“画马岩”岩画处还有另一种打破现象，就是岩画上或岩画图像附近被一些用与岩画颜料不同的颜色画出的图画和文字所打破。例如我们前面提到的“泰山石敢当”之类的字符。其中一幅字的时间落款是“道光十三年”。这些字画显然是大大晚于岩画的。

贵州岩画的工艺学上的特征也是非常古朴的。同世界上其他古老的岩画一样，绘画者基本上采用的是平涂法。所绘的图像高度概括、简练，缺乏物象细部的描绘。物象的关系比例失调，没有正确的透视描绘。但却有主观性很强的歪曲透视技法和夸张的手法，这种构图和画法在原始人和儿童的绘画中是经常出现的。此外，贵州岩画的图像看不出特定的绘画工具的“笔”锋痕迹，可知绘画的工具是十分不讲究的。也许是树枝，也许直接用手指作画。从这些稚拙的画面和朴素粗糙的工艺水平来看，也可以感觉

到这些岩画是相当古老的。

在有关黔地风物文化的古籍中，有一些资料可能记载的是贵州古代的岩画。《黔书》卷下："平越城西山曰'倒马坡'，坡半见隔山石壁如屏，悬崖千仞，上有三丰遗影，首戴华阳冠，侧身，杖策西行，俨然画图，极可观。"又《黔记》卷二云："去平越西三里，山中断石，壁奇峭，有张三丰影像，戴笠，杖策，侧身西行状。"同书："田山薑过平越倒马坡，坡半见隔山石壁仙人影，俨然图画。"又清陈鼎《黔游记》载"平越……府南五里，即武胜关，隔溪绝壁，有三丰遗影，戴华阳巾，侧身，携杖西行，俨然图画。旁有明抚军郭青螺'神留宇宙'四大字"。

这些资料中记载的山崖上的人像很可能就是贵州土人画的岩画。张三丰曾到过贵州平越（今福泉一带）隐修，加之岩画上有明代文人留有题字，故后来的人们穿凿附会将山崖上的画像认为是三丰遗影，这是有可能的。几则资料中一说"戴华阳冠"，一说"戴笠"，一说"戴华阳巾"，差别甚大，说明读画人只是根据自己的理解去描绘画的。

《黔书》撰于清康熙二十九年，距今有三百年。岩画处又有明人题字，故岩画时间当再推前。假如以上这些文字资料记载的确实是贵州土人的岩画，那么，它们将是判断贵州岩画年代的一个指标。

三　贵州岩画年龄推断

从以上的材料中我们还只能够大致知道贵州岩画是比较古老的。但是关于它的较为确切的年代限段仍然是模糊的。考虑到大西南四省区岩画的相似性和相关性，我们还可以从它们的年代情况来间接判断贵州岩画的年龄限段。

广西岩画的年代断定工作做得比较扎实。首先，岩画本身提供了一些有力的证据。如岩画中的环首刀图像。这种形制的刀在西汉时开始出现，盛行于东汉魏晋时期，唐代之后被其他形制的刀所替代。其次，岩画中各种类型的铜鼓图像也为岩画的断代提供了说服力的资料。更能够说明问题的是北京大学考古系碳十四实验室和地矿部岩溶地质研究所实验室用压在岩画下面的钟乳石和覆盖在岩画上的钟乳石进行了碳十四测定，鉴定结果是压在岩画下面的钟乳石外层年代为距今 4200 年，在岩画上面的钟乳石内层年代距今 1680 年。这两个测试结果表明岩画的年代应在距今 4200～1680 年这段时间之内。综合各方面的情况，广西的岩画研究者们对左江岩画的年龄断在战国至东汉时期。[①]

---

① 见《广西左江岩画》，文物出版社，1988 年 12 月，第 244 页。

四川珙县岩画的年代是根据岩画周围的悬棺的情况而间接推断出来的。由于岩画和悬棺处于同一地点，两者互有打破的现象。例如珍珠伞岩画中一个虎图像被悬棺打破，又玛瑙坡悬棺方孔内发现的色块与附近的红色方块构成麻塘坝岩画中常见的几何形图案。这说明岩画和悬棺是一种共生的文化事象。它们产生和流行的年代基本上应该是平行的。从悬棺内发现的明代瓷器推知岩画的流行时代的下限当是明代。据文献记载，宋元时期川南已有悬棺葬的习俗，故悬棺开始的年代理应早于明代，因此同悬棺相伴生的岩画年代亦应早于明代之前。那么，早在什么年代呢？考古学的发掘已证明珙县一带是古代铜鼓分布的中心地区之一。这一地区的铜鼓多是 C 型，或 B 型向 C 型的过渡形式。珙县岩画中有一些铜鼓的图像，如果这些图像是对当地铜鼓的一种写照的话，那么珙县岩画的年代可早到 C 型铜鼓流行的年代，也就是大约在汉晋时期。

云南沧源岩画的年代断定基本上是根据四川和广西岩画的年龄断代而类推的。

总之，桂、滇、川岩画的年代上限可到战国时期，下限讫于宋明时期。其主要部分可能盛行于汉唐之际。

根据桂、滇、川三省区岩画的年代情况，我们认为同这些地区的岩画基本上属于同一类型的贵州岩画的产生及其流行年代大致上也跟桂、滇、川的情况相近。

就中国的岩画情况而言，人们发现的岩画中最早的已推断出产生于新石器时代。文献中早在魏晋南北朝时郦道

元的《水经注》中已有关于岩画的明确记载。但对岩画年代的下限定位却是比较模糊的。可以肯定的是自明清之后，随着中原汉文化对边缘地区的进一步渗透和影响，尤其是汉文字的使用在这些地区的推广扩大，岩画这种不立文字的图像文本已不复产生了。

四　岩画所在地的古今族属

中国大西南地区的岩画在形态上的统一性不仅可以相互启发它们的年代问题，并且在这些岩画的族属问题上也提供了一些相互启发的线索。

贵州古代岩画的族属当然只能从岩画分布的地域范围内的民族来推测。但是在这一片区域内从古到今生活于斯的民族至少有四个。它们是仡佬、布依、汉、苗（彝族、俚族、回族等因太少故在此忽略不算）。到底哪一个民族可能是这些岩画的主人呢?

我们认为首先可以排除的是汉和苗。理由是古代（以岩画的年代战国——宋明为限）在岩画分布地域内汉人和苗人只是极少数，且都是由外面迁来的，苗人迁入则为更晚一些。在苗族比较集中居住的黔东南、黔西北地区没有听说有岩画的发现。这说明苗族没有岩画这种文化传统。汉人输入这个地域是从战国开始，至秦汉又至宋明，虽源源不断，但大都是随着军事和政治的扩张，而开发边疆来

的。这时汉人早已是有文字的民族，文化较发达，如有必要勒石山崖多半以文字的形式而不用原始绘画，即便绘图都是比较精致的且多附有文字一道。

那么，剩下的仡佬人和布依人都有可能是岩画的主人。几年前我们在《贵州古代岩画探幽》和《岩石上的文化和历史》两篇文章中就曾认为贵州岩画同布依族有很大的关系。但从现在掌握的更多的资料来看，我们认为还有另一个更大的可能性是这些岩画同西南古老的土著民族僚人有关。

从地理上看，贵州岩画分布的六枝、贞丰、关岭、长顺、开阳、丹寨六个县皆在古牂牁国、古夜郎国的直辖领土范围内。贵州史学界一般公认这一广大地域的最早土著居民为濮人。《贵州古代史》说："建立牂牁国的民族，当是西南古老的土著濮人。从方位上看《逸周书·王会篇》孔晁注百濮云'濮人，西南之蛮'。《史记》注引《括地志》云'濮在楚西南'，可见牂牁国是濮人居地。从活动看，《左传》昭公元年'吴、濮有衅'注云'吴在东，濮在南，今建宁郡南有濮夷'。又昭公十七年'楚子为舟师以伐濮'注云'南夷也'。这说明春秋时敢与吴、楚大国抗衡的，只有牂牁国才具备这种力量。这种濮人就是《史记·西南夷列传》与《史记·平淮书》中所提到的僰人。"① 该书又说，"春秋末年，牂牁国衰落，牂牁江上游（今北盘江）另一支

① 见周春元、王燕玉等著：《贵州古代史》，贵州人民出版社，1982 年。

濮人兴起，占领了牂牁国北部的直属领土，仍以夜郎邑为政治中心，定国号为夜郎"[①]。总之，定古牂牁、夜郎两国的土著居民为濮人大致是不会错的。只是到了西汉成帝年间（前28～前25）牂牁太守陈立杀了夜郎王兴，历时二百多年的夜郎国灭国之后，随着历代中央朝廷对这一地区不断地或设郡县、或置羁縻，这一地区的居民的族别成分才进一步逐渐复杂起来。

贵州岩画分布的地域范围后来虽然都成为布依族较为集中聚居的地方，但是这些布依族的祖先恐怕是晚于濮人之后迁入的。我们在考察岩画时曾问过当地一些布依族居民，他们大都自称祖籍江西。例如距离"马马岩"最近的下瓜寨现有65户人家，90%是卢、罗两姓的布依族。寨中一位六十多岁的鬼师告诉我们，他们祖籍是江西。其家谱记载，从最早来到此地定居的祖先算起，轮到他儿子这一辈已是28个字辈转了一圈还加5个字辈。也就是说经历了33辈人。若以谱系推断法计算，以每25年为一辈，那么，他们到达这里最早的祖先距今已有825年左右了。换言之，南宋之时他们家才流迁到此定居。

虽然布依族来源"江西"、"湖广"说不完全符合历史真相，但至少说明他们是这块土地上较后来的民族。更能说明问题的是，在贵州凡仡佬族人和其他民族杂居的地方，这些民族都承认仡佬族是当地最早的居民。这在当地

① 见周春元、王燕玉等著：《贵州古代史》，贵州人民出版社，1982年。

的风俗中可以反映出来。和仡佬人杂居的其他各民族中普遍流传“蛮夷仡佬，开荒辟草”的民谚。又仡佬人在每年谷物新熟之际，将附近地盘上初熟的各种农作物，不分本族他族一律摘取一点，凑合同烹，以敬祖先，谓之吃新节。这种仪式象征性地表示出此方土地是本族祖先开辟的，故可以主人姿态随便摘取，意在不忘。还有就是仡佬人丧葬习俗中人死“上路”时不丢“买路”钱，其义亦是同样的。

从古代史籍中可以看出仡佬人的形成大致经历了濮人、僚人、仡佬人三个历史发展时期。

濮人，其称谓早在战国时代已正式见于史册。《尚书·牧誓》记载周武王伐纣，从征的有庸、蜀、羌、髳、微、卢、彭、濮人。东汉时期，濮人在史书中被称为濮、僚，或濮僚并称。晋常璩（qú）《华阳国志》中有“夷濮”、“濮僚”、“僚濮”的记载。《后汉书·西南夷传》中则记为“夷僚”。《水经注》中记为“夷濮”和“夷僚”。魏晋以后，濮的称谓消失，以僚专称。《魏书》：“僚者，盖南蛮别种，自汉中达于邛笮，川洞之间，所在皆有。”郦道元《水经注》云“僚自牂牁北入，所在诸郡，布满山谷。”晋张华《博物志》载：“荆州极西南界至蜀诸民曰獠子。”晋郭义恭《广志》云：“僚在牂牁，兴古、郁林、交趾、苍梧。”到了隋唐时期，僚人经过长期发展，逐渐形成仡佬族。“仡僚”名称最早见于隋黄闵《武陵记》。宋陈彭年《广韵》解释“僚”作为部落称谓时当读作“佬”。宋代的书籍如《新唐书》称

为“葛僚”，陆游《老学庵笔记》中称为“仡僚”，黄庭坚《山谷全集》称“�僚”，朱辅《蛮溪丛笑》曰“仡佬”，脱脱在《宋史》中称为“佶僚”。这些称谓皆是“仡佬”的同音异写。明代田汝成《炎徼纪闻》曰：“仡佬，一曰僚。”《行边纪闻》中又曰：“仡佬，一曰仡僚。”《嘉靖图经》中说：“仡佬，古称‘僚’。”这些记载更明确地指出了仡佬人和僚人之间的继承关系。

在贵州的一些民族风习、语言、地名中也可以找到仡佬族与古代濮人、僚人族属渊源关系的证据。例如平坝县大狗场每年有祭“开荒辟草”老祖公的风俗。所祭的老祖公中有“濮老直”、“濮克劳”、“濮交西”、“濮水交”四位以濮冠首的老祖公。又黔西北彝族称仡佬为“濮”。据传黔西北古时有仡佬王“濮纪沐”，曾与水西彝主征战，失败后让出水西大片地方。彝语称水西为“濮米”，意为濮人住过的地方。又贵州一些带有“濮”、“老”字音的地名大都与古代濮人、僚人活动有关。如道真县的“卜老场”，遵义县的“阁老坝”，大方县的“拉鲁濮”，贵阳的“花阁佬”，等等，这些地方多是濮人、僚人居住过的。

在前面讨论贵州岩画断代问题中，我们综合了各方面的资料，推测出贵州岩画的年龄范围大致上同邻省区的几处岩画的年龄段相近。也就是说，大约产生于战国至宋明之间，其盛行期可能在唐宋。根据这个时间判断，那么对贵州岩画族属的推测定位在仡佬族及其祖先濮僚

身上大概是合适的。在前面的叙述中，我们已经用一些材料展示出无论在空间上还是在时间上，贵州岩画分布的领域主要土著民族是濮人或僚人，但岩画是不是濮人或其后裔画的，这个问题还需要从岩画本身提供的信息来进一步证明。

五　贵州岩画族属推断

本书的第三章，我们对贵州岩画的图像内容进行了识别与考释。并将岩画中的图像分成了人物、动物、器物、房屋、田畴、自然物等抽象符号六个类别。现在让我们来看一下，这六类事象中是不是都有某些要素同濮（僚、仡佬）人的主要的文化特征有直接的相关性。

下面请看相关资料的勘比、印证。

（一）人物（狩猎、椎髻、筒裙）

在贵州岩画人物图像中，反映出同濮僚人文化有关系的有三点：

（1）狩猎　僚人是山地民族，除了耕作之外，打猎是获取生活资料的一个重要方式。今天书写的“僚”字，在古代典籍中多书写成“獠”。因为曾有人认为从“犭”旁有辱少数民族之嫌，故后来一律改写成“僚”。其实“獠”并无贬义，它的意思为打猎。古人称其人为“獠”正是根据

他们善狩猎这个特征而称呼的。生活在贵州的仡佬人一直保持着喜好打猎的传统。《黔记》卷三："花仡佬又名仡兜苗，……男子懒耕作，好猎，逐鹿罗雀为事。"

（2）椎髻发式　在"马马岩"和长顺红洞岩画中我们可见到有的人物发式为椎髻发式。发式也是识别古代民族族别的一个重要标志。先秦两汉时期南方各民族的发式是有区别的。大致说来，汉人是以"束发"为主，越人是"断发"。《史记·越王勾践世家》："越王勾践，……封于会稽，以奉守禹之祀，文身断发，披草莱而邑焉。"又《史记·赵世家》："夫剪发文身，错臂左衽，瓯越之民也。"氐羌人则是"被发"。《后汉书·西羌传》"被发覆面，羌人国以为俗"。而历史文献中记载的濮人及其后裔僚人的发式是"椎髻"。《史记》中记夜郎人的特点是："魋髻，耕田，有邑聚。"《汉书》、《后汉书》所记相同，只将"魋髻"改为"椎髻。"唐杜佑《通典·南平蛮典》记，"南平蛮……其人美发，为椎髻"。《旧唐书·南平僚传》、《新唐书·南平僚传》、《通志·南平僚志》、《文献通考·南平僚考》等，记载亦相同。又宋《太平寰宇记》："戎州风俗……其蛮僚之类……椎髻跣足。"

历史文献中较普遍地记载僚人为"椎髻"发式，与夜郎人发式一样，这是说明夜郎人是僚人先民的一个佐证。

（3）筒裙，披袍　长顺傅家院岩画中有一披袍人物图像（见图2－33）。披袍是仡佬人特有的服装。清《瓶水斋诗集》叙："披袍仡佬，男女衣服长仅余尺，外披以袍，方

而阔，洞其中，从头笼下，前短后长，左右无袖。”这段描写简直就是对这幅图像人物服装的准确写照。又关岭“马马岩”岩画中有着筒裙的人物。筒裙是僚人、仡佬人的最有特色的传统服装。《新唐书》叙南平僚“……妇人横布二幅，穿中贯其首，号曰桶裙”。《炎徼纪闻》载：“仡佬，一曰僚……以布一幅横围腰间，傍无襞积，谓之桶裙。”乾隆《贵州志》：“打牙仡佬在平越、黔西，女人以青羊毛织为长桶裙。”清潘文芮《全黔苗倮种类风俗考》：“仡佬之属……腰间类围幅巾，谓之桶裙。”

可见历代各书所记录的僚人、仡佬人衣服，不外两种：披袍、筒裙。

（二）动物（狗）

贵州岩画以动物图像为最多，其中又以马和狗为主要描绘对象。反映出的是岩画主人对马和狗的看重。狗同南方民族有密切的关系，为人所珍视。狗在古代曾作为南方珍品上贡。僚人有养狗、崇狗之俗。《魏书·僚传》：“僚者，盖南蛮之别种，……好相杀害……若杀其父，走避求得一狗以谢其母，母得狗谢，不复嫌恨。……大狗一头买一生口（生口指奴隶）。”可见僚人贵狗的态度有时甚于对人。贵州岩画中狗的图像很多看来是同绘画人的习俗有关系的。

（三）器物（铜鼓）

贵州岩画中的铜鼓同僚人也是大有关系的。铜鼓在僚人心目中是一种圣物，象征着权力等，故十分珍崇。使用铜鼓是僚人的重要风俗。《太平御览》卷七八五引裴渊《广州记》曰：“俚僚贵铜鼓，唯高大为贵。面阔丈余，方以为奇。初成，悬于庭，克辰置酒，招致同类，来者盈门。”这段文字不仅说明了僚人重铜鼓，而且还说明了铜鼓是僚人制成的（“初成”）。《太平寰宇记》：“邛雅之夷僚，俗信妖巫，击铜鼓以祈祷。”《隋书·地理志》载僚人“有鼓者号为都老，群情推服”。清蒋信铦《黔轺纪行集》中有“铜鼓声中赛竹王”的诗句。由于铜鼓在僚人心中是神圣和权力的象征，故汉人在征服僚人时要强迫他们缴出铜鼓，这在史书中有记载。《陈书》：“南征夷僚……所获不可胜计，献大铜鼓。”

（四）房屋（干栏建筑）

贵州岩画中有干栏建筑图像两个。见关岭“马马岩”岩画。仡佬族先民的房屋建筑形式很早就见诸史籍。《魏书》记载，僚人“依树积木，以属其上，名曰‘干栏’，干栏大小，随其家口之数”。《旧唐书·南蛮西南蛮列传》：“南平僚者……土气多瘴疠，山有毒草及地虱蝮蛇，人并楼居，登梯而上，号曰‘干栏’。”宋丰辅《溪蛮丛笑》记有：“仡佬以鬼禁，所居不着地，虽酋长之富，屋宇之多亦皆去

地数尺，以巨木排比……名曰‘羊楼’。”

（五）田畴

古代僚人虽然是山地民族，善猎，但其祖先早已开发出耕田。《史记》中记载的夜郎人“魋髻、耕田、有邑聚”即是证明。又《华阳国志·南中志》中对牂牁郡，即夜郎故地的描述是：“牂牁郡，汉武帝元鼎六年开。……郡上值天井，故多雨潦，俗好鬼巫，多禁忌，畬山为田。”可见由于地理环境、气候等因素，僚人的农业生产主要采取“畬山为田”的耕作方法。即一种休耕轮种的方法。贵州岩画中的田畴形象（见傅家院岩画）形状不规则，显然是依山地形势而安排的。不像北方土地平整，田畴多是呈规则的方块形。岩画中的田畴图可能便是僚人“畬田”这种农耕事象的反映。

（六）自然物（太阳、月亮）

开阳“画马岩”岩画中有许多太阳、月亮的图像。为什么在同一幅图画中表现出如此多的日、月，这可能同作画人对天体认识的某种观念有关。在仡佬人的神话传说中有关于天上有众多日、月的记载。这种神话思维可能也表现在他们的岩画之中。四川珙县的僰人岩画中就有许多太阳图像的描绘。

仡佬族的《公鸡叫太阳》这则神话传说是这样来描述日、月的来历的。

很早很早以前，天上有七个太阳，七个月亮。它们一起出来照着人间，晒得天下成了灾。后来，有个聪明能干的汉子阿膺，找了一根很长的通天竹，爬上一座很高很高的大山，又爬到一棵很高很高的大树上，把六个太阳六个月亮打落到大海里。剩下的一个太阳，一个月亮也不敢出来了。顿时，天下漆黑一片，人们生产、生活都很不方便。于是，人们先后牵了羊、牛、猪去请，太阳和月亮还是不肯出来。后来，阿膺和大家带了大红公鸡去请。公鸡一叫，遍响山谷，太阳和月亮躲不住了，只好出来，人间才重见了光明。①

看来贵州岩画中多个天体的描绘同仡佬人的文化亦是相关的。

（七）抽象符号

中国大西南各省区的岩画中各自都有一些形式特异的抽象符号。它们代表什么意思已经十分难以破解了。值得注意的是有些符号是这批岩画中都共同具有的。这种现象似乎表明了这批岩画的主人可能有着某种族源或文化上的联系。中国古代西南地区至少有百濮和百越两大族群系统中的各个分支民族。在几千年的历史过程中两大族群互相接触、融合，致使从其中分化出的一些民族有某些共同点，这种情况自然会反映在他们的各种文化事象中。

---

① 见《仡佬族简史》，贵州民族出版社，1989年，第136页。

从符号的形式上看，我们发现贵州岩画同四川珙县岩画相同点尤其明显。这使我们自然联想到这两处岩画的主人极可能是同一族属的人。

由于四川珙县岩画是同悬棺一道共生的文化事象，学术界由此考定珙县岩画的族属为古代西南僰人（濮、僚人），这已基本成为定论。前面我们已经用一些资料说明了贵州岩画的主人是贵州的土著居民濮、僚（仡佬）人。这种推测从川黔岩画中有相同的符号也可以得到支持。

请看下面的图。

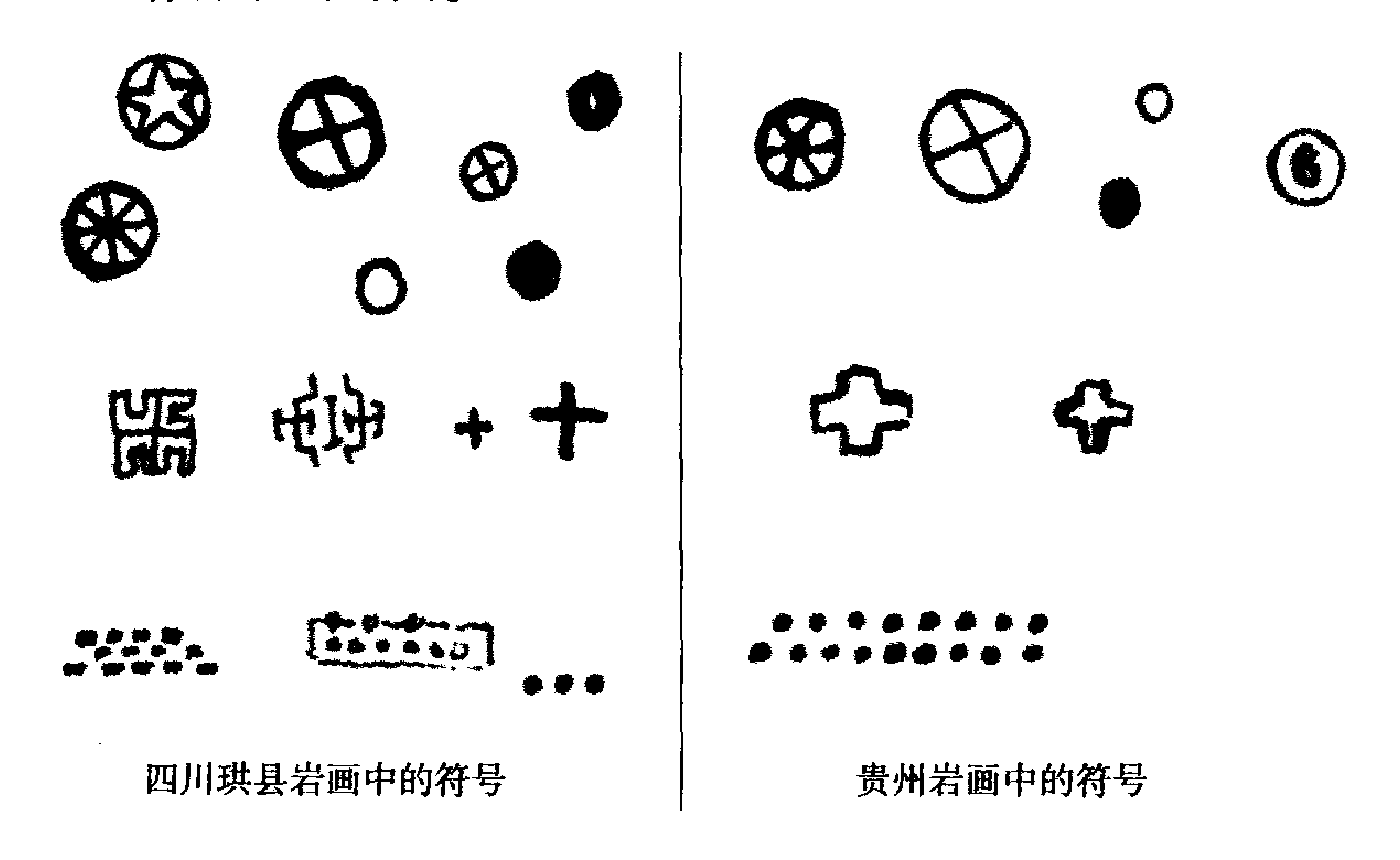


图6-1 川、黔岩画中的符号比较图

从上面的图例中我们可以看到贵州岩画中的这几个符号同四川珙县麻塘坝岩画中的符号几乎是完全相同的。

此外，在贵州六枝特区仡佬族聚居的居都村，一些仡佬族居民的房屋侧墙上，画有一些符号，这些符号也正是我们在川黔岩画中经常见到的。

综上所述，对贵州岩画的年代与族属的断定我们的看法是：

贵州岩画的年代其上限可断在春秋战国时期，下限讫于明代。岩画作者的族属应当是贵州仡佬族的祖先濮、僚人。

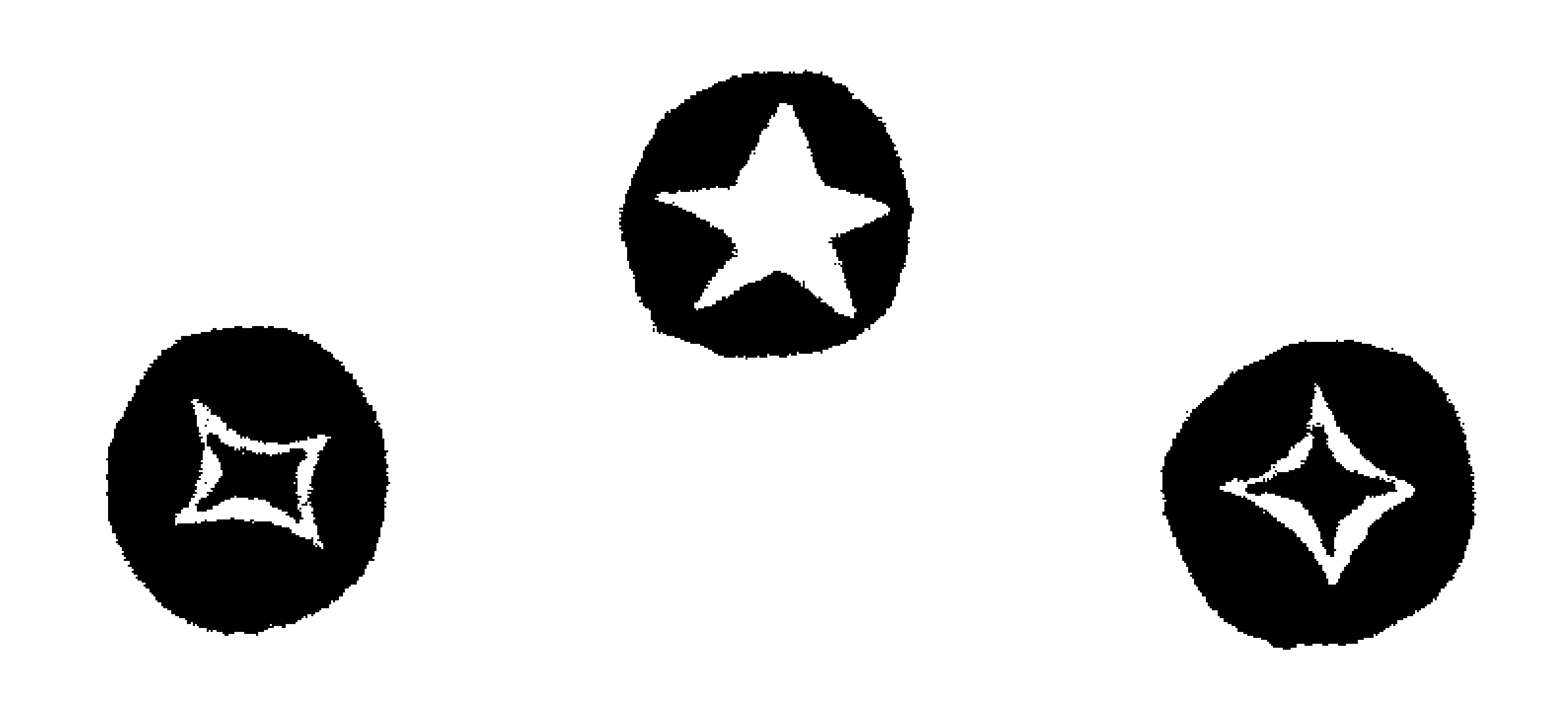


图 6-2　贵州六枝居都村仡佬族房头上的符号

结束语

贵州岩画是一份珍贵的历史、文化遗物，在这份形象化的图式文本中积淀着贵州古代历史以及贵州本土少数民族丰富的文化信息，对它的研究大有可继续深掘和拓宽的潜力。这是一个刚刚才开始挖掘的文物矿藏。

以一本专著的形式对贵州岩画作一个综合性的、总览性的研究，这在同类题材上尚属首次。虽然现在看来这项工作做得还比较粗糙，但这仍然是一件十分有意义的事情。岩画研究理想的情况是尽可能调动先进的科学手段，但是这需要花费一定数量的资金。这显然是我们目前承担这项研究课题时所得到的很少的经费无法支付的。因此，有些工作尚待将来弥补了。比如说对贵州境内所有已经发现的岩画进行一次尽可能翔实的摄影和录像资料的收集；还有就是对岩画的颜料及其年代进行严格的科学测试鉴定；此外，如有条件还应发动下面各地搞文物工作的同志再次进行一些勘访工作，也许会有新的岩画点的发现。

这里还想提出来说明的是，近几十年来，由于大气污染所致，贵州境内的岩画遭到酸雨的严重侵蚀，此外还有一些人为的破坏，这使得有些岩画已经消失和正在迅速消失。因此，进行资料抢救工作以及岩画现场的保护性工作是非常紧迫和必要的。希望有关部门能够给予重视。

本书的写作也算是一次资料抢救工作。我们已将掌握

到的岩画情况最大可能地进行了详细的描述。深入细致的工作还有待今后逐渐去做。这本书中的观点和结论是在目前的研究水准上得出的。随着对研究对象的深入了解，特别是当其他成熟的学科加入到这个课题的探讨中来的时候，本书中的一些观点和结论可能会被推翻，一些更有说服力和更加正确的观点和理论会取代这本书的观点、结论，这肯定是本书的大幸。因为，这至少说明了岩画研究是有活力的。而我们不过是做了一些铺路的工作罢了。

在结束这本书的时候，我们想起了著名的人类学大师弗雷泽对自己的研究说过的一句话。这段话语非常准确地表达出了我们对自己研究的课题的感觉和态度。因此，在这里我们愿意引用这位大师的话来作为本书的结束语。

我想我大概还不至于愚蠢到这种地步，以至于会把我在这些难题上的结论看作是最终的结论。我已一再改变我的观点，只要证据有了变化，那么我也就会下决心改变我的观点。就如同变色龙那样，需要随着它爬行的小径色彩的变化去改变自己的颜色。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国岩画·贵州
作者＝王良范，罗晓明著
页数＝１９３
ＳＳ号＝１２６８４１９０
出版日期＝２０１０．０６